CH. MOREAU-VAUTHIER = UGO OJETTI

LA PITTURA

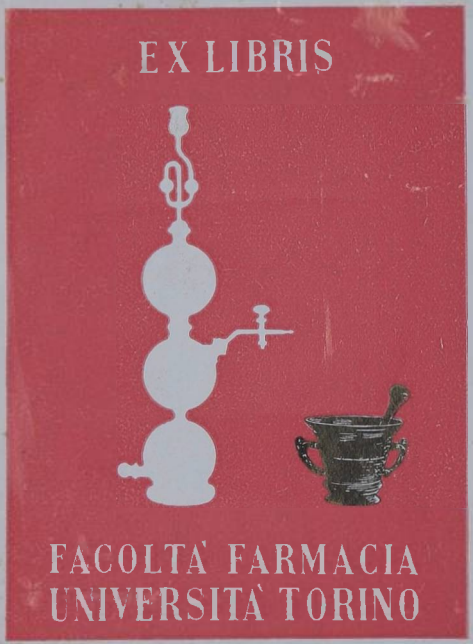
I DIVERSI PROCESSI
LE MALATTIE DEI COLORI
I QUADRI FALSI

CON PREFAZIONE DI G. A. SARTORIO

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
1913

ULRICO
HOEPLI
MILANO
LIBRAIO
DELLA REAL CASA

Д/4-42



RACCOLTA STORICA "ICILIO GUARESCHI"

F/G
Inv. SOL
STO
90
NAP0101698
UNIVERSITA' DEGLI STUDI
ISTITUTO DI CHIMICA FARMACEUTICA e TOSSICOLOGICA
INVENTARIO MINISTERIALE
2279

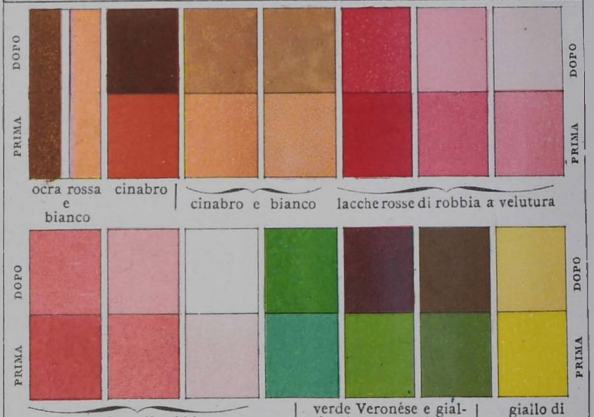
LA PITTURA

MODIFICAZIONI DEI COLORI ALLA LUCE

COLORI INALTERABILI ALLA LUCE CHE RENDONO TUTTI I TONI DELL' ARCOBALENO.

Anticamente era inalterabile solamente l'azzurro di lapis-lazuli. Ora tutti i colori sono inalterabili eccetuata la lacca, mancante appunto in questo prospetto.

ESEMPI DI COLORI PURI O COMPOSTI PRIMA E DOPO UNA PROLUNGATA ESPOSIZIONE ALLA LUCE.



L'ocra rossa dopo una prolungata esposizione alla luce rimane più rossa del cinabro; si noti l'alterazione subita dal giallo di cadmio unito al verde Veronese.

COLORI AD OLIO VIVACI E INALTERABILI DALLA LUCE.

Questi colori reggono lo splendore dei sette colori del prisma. Quando la purezza chimica dei colori è assicurata, ogni alterazione deriva dalla cattiva tecnica del pittore.

COLORI VIVACI ALTERABILI DALLA LUCE.

Colori sperimentati dal pittore Diez. Si confronti il cinabro, colore vivace ma mutevole, con l'oxra rossa, colore smorto ma inalterabile. Dopo l'esperimento, il colore smorto è inalterabile diventa quello più splendente.

COLORI AD OLIO VIVACI E INALTERABILI DALLA LUCE.

Questi colori rendono lo splendore dei sette colori del prisma. Quando la purezza chimica dei colori è assicurata, ogni alterazione deriva dalla cattiva tecnica del pittore.

COLORI VIVACI ALTERABILI DALLA LUCE.

Colori sperimentati dal pittore Dinet. Si confronti il cinabro, colore vivace ma mutevole, con l'ocra rossa, colore smorto ma inalterabile. Dopo l'esperimento, il colore smorto e inalterabile diventa quello più splendente.

CH. MOREAU-VAUTHIER - UGO OJETTI

LA PITTURA

I DIVERSI PROCESSI
LE MALATTIE DEI COLORI
I QUADRI FALSI

CON PREFAZIONE DI G. A. SARTORIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
ISTITUTO
DI CHIMICA
FARMACEUTICA
e TOSSICOLOGICA

INVENTARIO
MINISTERIALE
2279

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
1913

Tutti i diritti riservati.

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Caro Ojetti,

Non oso intitolare queste righe col nome di " prefazione „, perchè un solo artista avrebbe potuto scrivere una prefazione a questo volume, Gaetano Previati. Però non posso esimermi dal dire che la lettura di esso mi ha destata una compiacenza viva, e che le pagine intorno alla pittura fiamminga, veneta, francese, inglese, sono di una pregevole verità e chiarezza e che le notizie intorno ai materiali sono d'un'indiscutibile utilità.

Tu puoi, se non cestinerai questa lettera, preporla al volume, senza che perciò esso ne riceva lustro. Sai che l'urgere della produzione non m'ha lasciato il tempo di meditare sul valore ottico dei colori, di approfondirmi sui processi chimici della loro fabbricazione; però una conoscenza empirica l'ho in virtù di quella fortuna, la quale mi faceva nascere in una famiglia d'artisti. Mio padre, che era scultore, dipingeva per diletto; questa distrazione l'aiutava a sopportare la

tortura d'una terribile artrite che gli avvelenò l'esistenza, e come tutti i dilettanti di gusto, aveva un debole pei materiali genuini. Un suo intimo amico, il coloraio Boni, notissimo in Roma, l'aiutava a manipolare i colori, che, col sistema allora in uso, venivano chiusi nelle cosidette " vesciche „, nelle pelli di budello legate come una borsa intorno ad una cannuccia palustre.

Avevo nove o dieci anni, e da allora appresi a dividere in due la lista dei colori: quelli destinati alle grandi opere d'arte, quelli da abbandonare nelle mani dei mestieranti. E quando Mariano Fortuny introdusse a Roma la frenesia dei quadri sfarfalleggianti ed il mercato fu invaso dai tubetti di colore che venivano da tutte le fabbriche di tutte le parti d'Europa, vantando solfuri, ossidi, lacche d'uno splendore mai visto, io assistevo il Boni e mio padre che provavano sui cristalli esposti alla luce i nuovi ritrovati. Dovevi sentire, caro Ojetti, gli epiteti romaneschi con i quali i due bollavano le mistificazioni; erano tanto grossi che i colori finivano d'impallidire per la vergogna!

Ebbi così fin da fanciullo l'avversione per i colori malfidi e, devo dirlo, una lunga pratica dei materiali, pratica che molti altri pittori non hanno per due ragioni: perchè nessuno l'insegna loro, e perchè, studenti, sdegnano d'occuparsene. Ed è un errore grave: queste nozioni empiriche sono in fondo di una semplicità desolante, un bambino le apprende e, come ti dico, le imparai da bambino.

Generalmente, ai pittori viene la smania di darsi alla ricerca del materiale dopo i trent'anni, verso l'età propizia ai pentimenti in genere e, fenomeno costante, vi si abbandonano con la speranza di redimere l'arte della pittura. Desiderio vano; i materiali dell'arte non vogliono essere redenti, aspettano semplicemente d'essere vivificati.

Oggi, ogni anno, vediamo annunziare qualche ritrovato nuovo, battezzato coi nomi più sibillini, e queste sono le invenzioni in dominio degli industriali; ma quanti segreti non sono custoditi gelosamente dai singoli inventori? Hai inteso parlar mai della pittura nientemeno che " a gran fuoco a freddo „? Della pittura al buon fresco su tela? Della pittura ad olio che non asciuga mai?

Finiamola una buona volta, e benvenuto sia questo libro il quale con un'esposizione piana e semplice ammonisce che per far la pittura resistente tali sono i colori, tali le colle, tali le vernici, ricorda come si devono adoperare, mette in guardia gli artisti contro le sofisticherie.

E poi aiuta a distruggere le idee aberrate prevalse, incredibile ma vero, fra gli studiosi d'arte e gli artisti circa l'azione del tempo sui colori e sulle vernici. Tranne l'impallidimento e l'ingiallimento, che sono a detrimento delle opere, il tempo non ha recato altro alle pitture. Noi abbiamo visti troppi pittori che, credendo di far cosa di gusto, simulavano sulle loro opere la

degradazione del tempo; abbiamo inteso ripetere troppe volte che i quadri veneti si sono dorati per un miracolo postumo e che i quadri bolognesi sono anneriti per la qualità delle vernici.

E le leggende malinconiche inventate intorno alla tecnica degli antichi? Lasciamo andare quella dei fratelli Van Eyck sulla quale qui nel libro sono scritte ottime pagine; ma la leggenda della tempera veneziana non è esilarante?

Nel 1901 feci parte d'una commissione ministeriale nella quale si trovavano Camillo Boito, Filippo Carcano, Giulio Cantalamessa per consigliare i provvedimenti intorno alle pitture della Scuola di San Rocco, minacciate non solo dal tempo, cosa inevitabile, ma dalle schermaglie dei restauratori il che è peggio. I membri della corporazione non si rifiutavano di farli operare, ma osservavano giustamente: " Noi non vogliamo correre nuovamente il pericolo della deteriorazione, avvenuta in quei quadri già sottoposti al restauro ".

Sui quadri restaurati era avvenuto — dicevano — nientemeno che " l'ossidamento del colore ". Ossidamento! Te la figuri, caro Ojetti, la pelle d'oca che faceva venire il parolone... ossidamento?

Ecco cos'era mai l'ossidamento. L'umidità si fermava sulla superficie del colore, la polvere si appiccicava sull'umidità, ma stropicciando il dipinto con una pezzuola di lino quella fanghiglia spariva. L'ossidamento, sì, spariva, ma le pitture restaurate, lustre come gli

sportelli delle carrozze, parevano schivare la luce diurna. Perchè? Le ombre, un tempo diafane e trasparenti, a causa del restauro erano diventate intense come le luci dipinte in piena pasta di colore; ma nelle prossime tele, non ancora bonificate, queste ombre avevano invece qualche cosa di aereo, simulavano quell'atmosfera che l'autore intese appunto di rappresentare.

Dicevano gli artisti: — È naturale, Tintoretto dipingeva a tempera e poi finiva ad olio, ed il segreto dei veneziani era la preparazione a tempera. — Mi permettevo di obbiettare: — Ma la tempera ricoperta di colore ad olio non insordisce, non diventa oscura? — E gli artisti di rimando: — La tempera dei veneti era la tempera poi dipinta ad olio. —

Direbbero a Napoli: " Cose da pazzi! „

Intanto con Filippo Carcano osservavo accuratamente i quadri non restaurati ancora e l'esame era facile, perchè le tele non sono intelarate ma solo applicate sull'assito che le protegge dalla umidità delle pareti, e mi formavo la convinzione che i celebri dipinti fossero eseguiti alla prima, alla brava, sulla tela vergine, senz'ombra d'imprimitura e con un solo veicolo, l'olio di lino depurato e cotto. Naturalmente le grandi ombre stese su una superficie non preparata ed avida, erano rimaste magre ed opache, mentre le luci dipinte con generosa pasta di colore risaltavano e brillavano. Di qui la falsa opinione della preparazione a tempera, di qui il danno dei foderamenti e delle relative verni-

ciature le quali solidificando le ombre le impesantivano. Così erano stati degradati numerosi quadri della celebre Scuola, primo il quadro della Crocifissione.

Il nostro caro amico Giulio Cantalamessa non poteva sottoscrivere queste mie considerazioni, e mi diceva come il Ridolfi[1] *raccontasse, che il Guercino tentò invano di sapere il segreto della tempera veneziana, segreto che nessun pittore volle mai comunicargli. Sfido, non era mai esistito! La tempera del Robusti, deve fare il paio con quella preparazione all'acquerello sognata dal Vibert per i quadri di Paolo Veronese.*

Sempre a San Rocco di Venezia, nella sala della Crocifissione, uno dei quadri del soffitto rappresentante una figura allegorica muliebre, esposto alle acque piovane del tetto soprastante, aveva fatto sacco, e gravido di acqua s'era squarciato. Salimmo sulle soffitte, facemmo togliere il pannello, e l'osservammo attentamente. Agli orli della ferita appariva come sulla tela non vi fosse ombra di preparazione, e che la tela grezza era imbevuta solo di olio e di materie coloranti.

Diceva il Cantalamessa: — La tua è una vittoria, ma il ricordo degli storici è lì a testimoniare l'esistenza del metodo tutto particolare dei pittori veneti.

— Signor no, rispondevo, il segreto dei veneziani era nel gusto, nell'abitudine di vedere la vita a contatto della luce. Giovan Francesco Barbieri edotto nel segreto di tutte le tempere, e magari della fantastica " tempera

(1) Carlo Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648.

ad olio „, avrebbe dipinto sempre ugualmente nero, perchè il pittore di Cento che vedeva nero, adoperava gl'identici e solidi colori del pittore di Venezia, materiale che era allora comune a tutti gli artisti d'Italia.

Forse queste parole che il nostro amico, sorridendo amabilmente, mi permetteva di dire, potrebbero essere la buona morale di questo libro, che tu, corredandolo di notizie ottime, hai reso italiano, e tanto più che non sono parole peregrine, ma un luogo comune.

E sai perchè, caro Ojetti, questa tua fatica è un'opera meritoria? Perchè rievoca alcune nozioni che un tempo erano comuni fra gli artisti d'Italia, ed oggi non lo sono più, per pigrizia.

Con affetto, tuo

ARISTIDE SARTORIO.

LA PITTURA

LA TECNICA

« *Il sole è Dio* »
TURNER, morente.

NEI TEMPI PREISTORICI.

Le grotte preistoriche conservano le prime tracce della pittura. A quel che dicono gli scienziati, i popoli selvaggi continuerebbero oggi le pratiche degli uomini primitivi, tingendo i loro corpi e i loro idoli con terre colorate, con sali metallici, con succhi vegetali.

Il Christol [1] nel suo studio sull'*Arte nell'Africa Australe* riproduce alcune pitture eseguite dai boscimani nelle loro caverne, con quattro colori: il rosso bruno, il nero, il bianco e il giallo. La fuliggine e gli ossi carbonizzati hanno forse fornito loro il nero; mentre gli altri colori sono stati dati da terre colorate mischiate con materie diverse, specialmente con succhi di piante, e sono stati distesi sulla superficie da colorire con pennelli fatti di penne di uccello.

[1] F. CHRISTOL, *L'Art dans l'Afrique Australe*. Parigi, ed. Berger-Levrault.

Secondo il Pottier non vi sarebbe differenza tra queste pitture dei boscimani o degli ottentotti e quelle degli Elleni primitivi sui loro vasi. In esse come in quelle preistoriche delle caverne della Francia meridionale, si nota subito la scarsa importanza data, nella figura umana, alla testa. Vien fatto di pensare che gli artisti di questi popoli quasi ignudi dessero più attenzione al resto del corpo che al volto, e che la loro vita di cacciatori li inducesse a osservare e a studiare gli animali più degli uomini.

I colori macinati con un pestello sulla pietra e ridotti in polvere eran forse impastati con grasso di midollo; e per dar loro una certa pastosità e farli aderire alla superficie da dipingere, si crede che questi artefici primitivi vi mescolassero anche dell'orina [1].

Infine scapole d'animali e larghe conchiglie che sono state trovate tutte imbrattate d'ocra, debbono aver servito da tavolozze. Quest'arte si è sviluppata in un lungo periodo di tempo. Tra le figure che rappresentano specialmente animali, bisonti, renne, cavalli, cinghiali, alcune sono soltanto graffite; poi a poco a poco vengono campite con tinte nere e piatte; più tardi appare il rosso; e ultima la vera policromia, col rosso, col nero, col

[1] L. Cartailhac et H. Breuil, *La caverne d'Altamira*. Monaco, 1906.

1° Pittura con terre colorate. BISONTE GRAFFITO A TRATTI.
Grotta di Font de Gaume (Garonna).

2° Pittura a fresco. LE NOZZE ALDOBRANDINE (frammento).
(Roma, Musei Vaticani.)

bruno e col giallo. Un bisonte dipinto a rosso e nero sulla parete d'una caverna d'Altamira, in Spagna, è un capolavoro di verità e di precisione nel disegno e nel rilievo.

IN EGITTO.

Gli egiziani si gloriavano d'avere adoperato i colori seimila anni prima dei greci, e la loro pittura ricopre anche le statue e i monumenti. Lo statuario, cioè, diventa pittore per colorire le sue creazioni, e segue una tecnica precisa e fa uso di metodi perfezionati. I suoi sette colori: il rosso, l'azzurro, il giallo, il verde, il bruno, il bianco e il nero, si suddividono in tante sfumature da far pensare che egli disponesse d'una quindicina di colori, quasi tutti minerali [1].

L'azzurro, molto solido e resistente, era tratto dal vetro colorato d'ossido di rame, e polverizzato; talvolta anche dal lapislazuli. Il rosso era dato dall'ocra naturale, dall'ocra bruciata o dal cinabro; i gialli dall'ocra e dal solfuro d'arsenico; il verde, delicatissimo, dal rame; il nero, da ossi calcinati o addirittura dal carbone. Finalmente il bianco, notevole per la lunga conservazione e per la lucentezza, era di gesso.

[1] Bénaky, *Du sens chromatique dans l'antiquité.* Paris, ed. Maloine, 1897, pag. 79 a 90.

I colori a foggia di pani, o in chicchi, o in polvere, erano conservati in vasi o in sacchetti o in tubetti di canna vuota. Questi sacchetti antichi avevano un uso simile alle vesciche dei maestri del medioevo e del rinascimento, e le canne vuotate possono essere ravvicinate ai moderni tubetti di stagno.

I colori si macinavano con una specie di pestello dentro una pietra incavata, e si stemperavano con acqua mischiata a gomme malleabili come l'adragante. Dei bastoncelli di giunco che macerati nell'acqua si dividevano in filamenti sottilissimi, servivano a distenderli.

Il pittore disponeva così di quasi tutti i mezzi necessari al suo lavoro: polveri coloranti e un agglutinante per fissarle sul legno, sull' intonaco e sullo stucco che ricoprivano la pietra. E la sua pittura riesciva viva, fresca, solida.

Ma nella raffigurazione degli esseri e degli oggetti la pittura egiziana rimane ai nostri occhi convenzionale. In essa il disegno, per quanto non riesca a superare le difficoltà dello scorcio e della prospettiva, è più esatto del colorito, rappresentando le forme con una mirabile verità. Solo nel colorire le formule sono fisse: gli uomini vengono coloriti di bruno, le donne di giallo, tutti gli esseri e gli oggetti hanno un solo tono locale, stabilito una volta per sempre, trasmesso di bottega in bottega

come una ricetta. E queste tinte unite sono distese uniformemente, senza chiaroscuro e senza sfumature. I piani, gli sfondi, la prospettiva, il volume non esistono per l'artista come non esistono pel pubblico al quale egli si rivolge.

Durante la decima dinastia si pensò di distendere una vernice su questa pittura così fresca e vivace, per proteggerla dall'aria e dalla polvere. Ma dopo poco la vernice screpolandosi s'anneriva: e ci si rinunziò.

IN GRECIA.

Tutto invece ci porta a credere che in Grecia la pittura rivaleggiasse con la scultura, poichè dopo aver ammirato Fidia e Prassitele, come avrebbero potuto i greci ammirare altrettanto Apelle e Zeusi? Anche la leggenda ci narra di uccelli che vanno a beccare i chicchi d'uva d'un quadro; d'un pittore che cerca di sollevare una tenda dipinta; d'un cavallo che nitrisce dinanzi a un cavallo dipinto da Apelle.

Ma se leggende e nomi d'artisti sono giunti fino a noi, le opere sono purtroppo distrutte, e non è facile sapere con precisione quali processi si usassero allora dai pittori. Inoltre i testi letterarii son scarsi, incompiuti, oscuri anche, e nulla ci rimane delle opere scritte da Apelle e da Eufranore sull'arte della pittura.

Sembra che i greci, come gli egiziani, abbiano specialmente fatto uso della tempera. Essi dovevano stemperare le loro polveri in un conglutinante di gomma e d'acqua, sostituire talvolta la gomma con colla, uovo o latte, infine distendere i colori sopra una superficie già preparata anch'essa con una sostanza glutinosa.

Un aneddoto narrato da Plinio dimostra la probabilità di questo processo. Protogene, dovendo dipingere un cane furioso, voleva fargli la schiuma alla bocca, ma non vi riusciva. Indispettito scagliò sulle labbra del cane la spugna inzuppata di colore, e d'un tratto, senza volerlo, ottenne l'effetto desiderato.

La pittura greca avrebbe avuto le sue origini a Sicione o a Corinto. Un tratto di pennello sarebbe bastato, all'inizio, a rendere il contorno dei corpi; e così avrebbero dipinto Cleante di Corinto e Filoclete detto l'Egiziano perchè senza dubbio era andato a studiare in Egitto. Ma più tardi Aridiches di Corinto e Telefane di Sicione cominciarono a campire le figure di nero, ed Ecfanto di Corinto a lumeggiarle con tocchi d'un rosso ottenuto dal mattone pestato.

Eumares d'Atene fu un novatore, distinguendo nelle sue pitture i sessi; e poichè nella patria d'Andromaca dalle bianche braccia non gli dovè sembrare lecito dipinger le donne di giallo, le dipinse di bianco.

La sua innovazione fu subito adottata nel teatro, ove il tragico Tespi si dette a impiastricciare di biacca le maschere muliebri per distinguerle da quelle virili coperte di vinaccia.

Finalmente Cimone di Cleone, suo successore, fissò la tecnica adoperata poi da Polignoto e da Micone. Egli ruppe e piegò la primitiva rigidezza, variò gli atteggiamenti, volse le teste, dette vita allo sguardo, rese più morbidi i nudi, più sciolti i panneggiamenti. Paul Girard pensa che Micone giungesse a sostituire le figure nere con figure policrome. La sua pittura doveva essere ancora primitiva e convenzionale, ma già cercava di esprimere il particolare. Cimone sarebbe quindi, cronologicamente, il primo pittore della Grecia.

I colori che vengono adoperati da questi antichi maestri greci si riducono a quattro: un bianco di terra di Melos, un'ocra gialla data dal *sil* attico, un rosso di *sinopis pontica*, e il nerofumo noto poi col nome di *atramentum* [1].

Un disegno sicuro e questi quattro colori bastarono, sembra, alle vaste composizioni dipinte da Polignoto nel portico di Lesche a Delfo [2].

[1] Questo è il passo di Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 32: « Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere: ex albis Melino, ex silaceis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento ».

[2] « Diciamo composizione ma di fatto ogni scena aveva il suo sfondo: un frontone di tempio senza nessun paesaggio dietro; ovvero pochi alberi; ovvero le mura di Troia; tanto quanto bastava a indicare il luogo

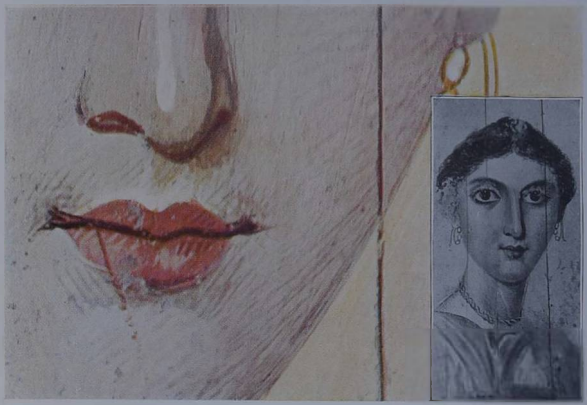
La tavolozza di Polignoto non aveva l'azzurro, per quanto questo colore fosse adoperato al suo tempo nel dipingere statue ed edifici. Quanto al verde, come osserva il Girard, nessun ritrovato era allora conosciuto in Grecia dal quale potesse ottenersi direttamente questo colore. Però un misto di nero e di giallo dava un tono grigiastro assai vicino al verde.

A questo proposito lo stesso Girard scrive: " La chiassosa policromia allora di moda in scultura e in architettura, avrebbe certamente influito sulla pittura se questa lo avesse permesso; ma essa sempre più tendeva alla sobrietà, facendo ogni sforzo verso la bellezza della linea, inebriata quasi dalla sola nobiltà del disegno. Nel sesto secolo la pittura era stata convenzionale per impotenza; nel quinto lo fu di proposito „.

Il disegno dominava quindi dispoticamente e il colore rimaneva un accessorio; e questa maniera pallida, severa, nervosa e appassionata, fu, sembra, la caratteristica della pittura antica nel suo più bel periodo. La si ritrova nelle opere di Micone e di Pausania, fratello di Fidia, l'uno e l'altro contemporanei di Polignoto.

Ma ben presto l'ateniese Apollodoro perfe-

ove la scena avveniva. E questi lunghi « registri » paralleli erano sovrapposti gli uni agli altri, senza nemmeno la regolarità dei vasi di stile antico ». (Paul Girard, *La Peinture Antique*. Paris, ed. Quantin, 1892).



1° Pittura a tempera. Colori in polvere sciolti nell' acqua e mischiati con gomma. RITRATTO DI DONNA. *(Parigi, Louvre)*

2° Pittura ad encausto. Colori in polvere impastati con cera bianca. RITRATTO DI DONNA. *(Parigi, Louvre.)*

zionò la tecnica; e poichè tentò pel primo di rendere la gradazione dei toni, fu chiamato lo *schiografo*, il pittore cioè delle ombre. Così Zeusi e Parrasio poterono accostarsi di più al vero ed essere più popolari, ma forse meno solenni dei loro precursori.

Zeusi diceva con arguta modestia, a proposito d'un suo fanciullo dipinto che reggeva dei grappoli d'uva e questi grappoli traevano in inganno gli uccelli: " Se avessi fatto il fanciullo così vivo e vero come i grappoli, gli uccelli ne avrebbero avuto paura „.

Poichè Zeusi si dedicò a cercare in pittura il rilievo ed eseguì graffiti e chiaroscuri ad una sola tinta, Parrasio andò più oltre: riuscì a velare i contorni in ombra e a far sporgere le parti in luce, dando finalmente alla pittura tutto il rilievo cercato da Zeusi.

Dopo loro la tecnica è perfetta: e di Apelle, maestro nel disegno, meraviglioso nel modellare, gli scrittori contemporanei poterono affermare che nell'*Alessandro armato di folgore* le dita sembravano in rilievo e i fulmini parevano dovessero cadere da un momento all'altro sugli spettatori [1].

Apelle doveva avere del resto a sua di-

(1) Plinio narra che un giorno, nella bottega di Apelle, Alessandro si dette un po' leggermente a parlar di pittura; ma l'artista gli consigliò di tacere dicendogli che gli scolari, i quali in un cantuccio stavano macinando i colori, ridevano a udire quel che diceva. Eliano attribuisce l'aneddoto a Zeusi e a Megalise, Plutarco ad Apelle e a Megalise.

sposizione una tavolozza più ricca, e nuovi colori come l'azzurro e il verde, e il nero tratto dall'avorio bruciato [1]. Per di più si erano perfezionate la composizione e la mistura dei colori, ed erano più variati i materiali sui quali si dipingeva.

Forse i greci conobbero anche l'affresco: la pittura, cioè, ad acqua sull' intonaco fresco. Si crede anzi che le grandi composizioni di Polignoto fossero eseguite a buon fresco. Certo le fonti letterarie ci dicono che i greci dipingevano su pannelli fissati prima sul muro o postivi dopo dipinti; pannelli che poterono poi diventare veri e propri quadri da cavalletto. Una caricatura a Pompei offre appunto un pittore all'opera dinanzi al suo cavalletto. Così i quadri di Zeusi, di Parrasio, di Apelle, eseguiti su tavole di legno, poteron essere portati in Italia dai Romani dopo che questi ebbero conquistata la Grecia.

L' inventore dell' encausto fu secondo alcuni Polignoto, secondo altri Aristide. L'encausto ebbe gran favore in Egitto e in Grecia dopo Alessandro, e sopravvisse in Italia all'età classica, nei primi secoli dell'era cristiana. Ma la tecnica di

(1) Plinio racconta che Apelle immaginò di fare un nero con l'avorio bruciato e lo chiamò nero d'avorio. Polignoto e Micone ottenevano ancora il nero da vinaccia seccata e cotta; Chidia di Chitia, pel primo, aveva bruciato del giallo per aver del cinabro.

questo processo pittorico che ha dato resultati mirabili, è mal conosciuta; Vitruvio, Plinio, Filostrato parlano dell'encausto, ma le loro ricette non bastano nella pratica.

Sappiamo solo che nell'encausto la cera bianca mischiata a colori in polvere formava dei panetti che si conservavano in scatole. Per dipingere si fondevano questi pani, riscaldandoli sopra una tavolozza di metallo; quindi questo colore a cera veniva disteso con un pennello. Ma appena la cera, raffreddandosi, si era rappresa, con ferri riscaldati moderatamente si fondevano tra loro le diverse pennellate. Si diceva della pittura ad encausto che questo o quello avevano *bruciato* una data opera, come ora si dice a proposito d'incisione, che questo o quello ha *inciso* un rame o un acciaio.

Plutarco scrive che la vista di certe donne lascia nel cuore un'immagine fugace e pallida come la tempera, e la vista d'altre invece un'impressione incancellabile e vivace come una pittura all'encausto.

In Egitto si sono trovati molti ritratti dipinti all'encausto, facili a distinguersi da quelli dipinti a tempera per la traccia lasciata dai ferri nell'impasto, e per lo spessore della tinta.

Ma anche dell'encausto dovremo tornare a parlare più lungamente, trattando dei singoli processi tecnici della pittura.

IN ROMA.

In Italia la pittura conservò i caratteri della sua origine greca. Plinio, nella sua Storia Naturale divide i colori in austeri e in floridi; questi ultimi dovevano esser forniti all'artista dal committente a causa del loro prezzo elevato, " *Floridi sunt quos dominus pingenti praestat, minium, Armenium, Cinnabaris, Chrysocolla, Indicum, Purpurissimum. Caeteri austeri. Ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. Nascuntur Sinopis Rubrica, Paraetonium, Melinum, Eretica, Auripigmentum. Caeteri finguntur, primumque quos in metallis diximus. Praeterea e vilioribus Ocra, Cerussa usta, Sandaracha, Sandix, Syricum, Atramentum* „ [1].

Il *purpurissimum*, che era il primo dei colori floridi, si traeva dal gesso con cui si bruniva l'argento, gettandolo nelle caldaie della tintura di porpora che il gesso assorbiva. Le donne se ne servivano per imbellettarsi.

Intanto il gusto degl'intenditori si andava affinando. Cicerone cominciava già a dubitare che i pittori non vedessero alla maniera di tutti gli altri e scriveva: " Quante cose a noi invisibili vedono i pittori nelle ombre e nei rilievi! „ E Plinio rammenta già qualcuno cui piacevano gli abbozzi

[1] Plinii, *Historia Naturalis*, Lib. XXXV, Cap. XII.

più dei quadri, dicendo: " Più che l'opera compiuta dell'artista si ammirano gli studi lasciati ancóra incompiuti perchè vi si possono scorgere l'idea e il pensiero dell'autore „. Così nel momento medesimo nel quale cominciava la decadenza, cominciava a fiorire il dilettantismo.

Nella più celebre opera di scuola romana che si conosca, nelle *Nozze Aldobrandine* del Vaticano, tanto la composizione che la tecnica son greche. E l'influenza greca si scorge ancor più nelle pitture di Pompei le quali, nonostante il loro prezioso valore di documenti, sono per lo più opere di mestieranti, ma tanto abili e attraenti che forse sono troppo severe per loro le parole di Plinio il Vecchio: " Poichè nessuno sa più dipingere le anime, si trascura anche di dipingere i corpi. Ed è detto tutto per la gloria di un'arte presso a morire „.

IL RINASCIMENTO.

Nel settimo secolo San Gregorio papa scriveva che la pittura doveva invadere le chiese affinchè quelli che non sapevano di lettere potessero leggere sulle pareti dei tempii quello che non potevano leggere nei manoscritti.

Nell'assoluta decadenza d'ogni arte, i ricettarii mantengono i pittori entro i limiti prescritti dall'autorità ecclesiastica, ed è proibita ogni libertà

personale, ogni ricerca di proporzione, di forma, di verità, di bellezza. Occorrono ancora molti secoli perchè si abbiano in Italia i primi tentativi di indipendenza.

La pittura a tempera è sempre adoperata largamente; decora manoscritti, cassoni, trittici e muri di chiese. E poichè non è qui il caso di parlar del musaico, possiam dire che la tempera rivaleggia allora con l'affresco.

La tecnica dell'una e dell'altro è contenuta nel codice del monaco Eraclio *De Coloribus et Artibus Romanorum* che risale al decimo secolo; nella *Schedula diversarum artium* del monaco Roggero conosciuto col nome di Teofilo e vissuto nel XII secolo; e finalmente nel libro di Cennino Cennini, pittore fiorentino del quattrocento.

Il *Libro dell'Arte o Trattato della Pittura* di Cennino Cennini è documento prezioso come quello che insegna la maniera di dipingere proprio quando la pittura italiana ha una fioritura meravigliosa. In verità vi è da rimpiangere che d'ogni più saliente epoca dell'arte non ci sia rimasto un simile trattato tecnico [1].

Il libro del Cennini insegna a dipingere a fresco ed a tempera scrupolosamente e minuziosamente

[1] Il libro dell'arte o trattato della pittura di *Cennino Cennini* da Colle di Valdelsa, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi. (Firenze, ed. Le Monnier, 1859).

è mal commentato

e qualche volta non senza una certa ingenuità, e dimostra al tempo stesso quanto tempo e quanta disciplina occorressero ad una compiuta educazione pittorica. Nel capitolo CIV° il buon Cennini che compilò il suo *Trattato* " per confortare quelli che all'arte vogliono venire „ scriveva: " Sappi che non vorrebbe esser men tempo a imparare: come, prima studiare da piccino un anno a usare il disegno della tavoletta, poi stare con maestro a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che appartiene di nostr'arte; e stare e incominciare a triare de' colori; e imparare a cuocere delle colle, e triare de' gessi; e pigliare la pratica dell' ingessare le ancone e rilevarle e raderle; mettere d'oro; granare bene; per tempo di sei anni. E poi, in praticare a colorire, ad ornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai nè in dì di festa, nè in dì di lavorare. E così la natura per grande uso si convertisce in buona pratica. Altrimenti, pigliando altri ordini, non sperare mai che vegnino a buona perfezione. Chè molti son che dicono, che senza essere stati con maestri hanno imparato l'arte. Nol credere, chè io ti do l'esempio di questo libro: studiando il dì e di notte, e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non ne verrai mai da niente, nè che mai possi con buon volto restare fra i maestri „.

A quel tempo occorrevano quasi tredici anni di tirocinio per diventare pittore; ma qualche volta se ne impiegavano anche di più, perchè sappiamo che Taddeo Gaddi rimase per ventiquattr'anni nella bottega di Giotto. E poichè il tirocinio cominciava verso i dieci anni e qualche volta anche prima, un giovane pittore poteva esser matricolato a venticinque anni.

Il Cennini svolge il suo insegnamento passo passo, dal disegno alla macinatura ed alla composizione dei colori; studia i diversi processi allora noti, quali l'affresco, la tempera e la pittura ad olio; e parlando delle proporzioni del corpo umano scrive curiosamente: " Quelle della femmina lascio stare, perchè non ha nessuna perfetta misura „ (Cap. LXX).

La pittura, secondo questi metodi, risultava chiara, limpida, lucente; mirava alla luminosità, alla nitidezza, alla precisione; ignorava il paesaggio, la prospettiva, il largo chiaroscuro.

Il Cennini non consiglia chi voglia dipingere delle montagne d'andare a vederle, ma scrive: " Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra' ne del naturale, dando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente „ (Cap. LXXXVIII). E per il paesaggio consiglia: " Quando hai campeggiato gli alberi di negro

in piè, e alcuni rami degli alberi, e buttavi su le foglie, e poi i frutti; e sopra le verdure butta alcuni fiori e uselletti „ (Cap. LXXXVI).

Nè meno brevi sono i suoi insegnamenti di prospettiva: " La cornice che fai nella sommità del casamento, vuol pendere da lato verso lo scuro in giù; la cornice del mezzo del casamento, a mezza la faccia, vuole essere ben pari e ugualiva; la cornice del casamento di sotto vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra che pende in giù „ (Cap. LXXXVII).

Nonostante siffatte inesperienze, questa pittura è nobile, ricca, espressiva e ha fatto, si può dire, luce a tutto il mondo. Gli artisti pongono attorno ai loro personaggi ornamenti ed oggetti preziosi, li vestono di magnifici costumi, e li fanno campeggiare su fondi d'oro. Vittore Crivelli incrosta di pietre preziose la croce di Cristo; l'Angelico, Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano profondono l'oro nelle tempere e negli affreschi; e Leon Battista Alberti nota che alcuni artisti fanno un uso eccessivo di oro, pensando che questo metallo conferisca nobiltà all'opera loro [1].

I fiamminghi giunsero perfino a dipingere sull'oro, ma solo per dare maggiore solidità, vivacità e trasparenza alle loro pitture. In Italia, la pittura

(1) L. B. Alberti, *Opere volgari*. (Firenze, tip. Galilejana, 1843, vol. 4°).

a tempera, a base d'uovo, si eseguiva generalmente su tavole di tiglio o di salice, mentre pel muro si adoperava l'affresco; e il Cennini ci spiega come si faceva ad incollare sulla tavola una tela sulla quale si distendeva poi uno strato di gesso. Il Vasari attribuisce a Margaritone d'Arezzo questa invenzione; ma essa era nota assai prima del decimoterzo secolo perchè la si trova in Teofilo ed in Eraclio, e la adoperavano anche i bizantini; anzi si sono perfino trovati dei sarcofagi egiziani dipinti sopra uno strato gessoso disteso su d'una tela fissata sul legno.

Anche i colori adoperati nel Rinascimento differiscono di poco da quelli antichi: ocra, terra gialla, terra bruna, orpimento, malachita, terra verde, verderame, bianco San Giovanni, bianco di piombo oliaceo [1].

Il Cennini dà molta importanza all'azzurro d'oltremare, che costava carissimo e che era causa di controversie tra artisti e committenti, tanto che nei contratti se ne indicava chiaramente l'uso da farne. Non parla mai della tavolozza; sembra che così per l'affresco come per la tempera si usassero allora dei vasetti ove i colori erano già preparati nel tono desiderato. Di fatto quando il trattatista indica come si debbon dipingere i volti,

[1] IL LIBRO DEI COLORI, segreti del secolo XV, pubblicati da *O. Guerrini* e *C. Ricci*. (Bologna, ed. Romagnoli Dall' Acqua, 1887, nella scelta di Curiosità Letterarie).

V. P. 120

i panneggi, gli alberi, indica a volta a volta le tinte necessarie, raccomandando di prepararle in tre e anche in quattro vasetti separati, uno pei toni in luce, uno pei toni in ombra, gli altri pel tono o pei toni di mezzo.

Sopra un disegno accurato e preciso l'artista cominciava infatti a dipingere tutte le parti in ombra, poi passava ai mezzi toni, finalmente alle parti in luce. Distribuiva cioè lo stesso tono su tutta l'opera e non passava ai mezzi toni finchè non aveva terminato tutte le ombre. L'abbozzo era sconosciuto; il ritocco, difficile. Per l'affresco anzi non era possibile che il ritocco a tempera sull'intonaco ormai secco, come diremo meglio parlando partitamente della tecnica del buon fresco. Purtroppo il Cennini non parla con abbastanza particolari delle vernici, raccomandando solo di aspettare quanto più sia possibile a ricoprirne le pitture. Dedica invece molti capitoli al modo di fare ornamenti in rilievo tanto sulla tavola che sul muro: rilievo che portò forse a un più profondo studio della prospettiva.

Questa, creata o meglio definita da Luca Pacciolo e da Pier della Francesca, destò subito un entusiasmo generale. Pittori e scultori si dettero a studiarla appassionatamente; Paolo Uccello, la notte, non dormiva più ed alla sua donna che si meravigliava di vederlo ad occhi spalancati rispondeva: " Oh che dolce cosa la prospettiva! „

Nello stesso tempo la moda delle pitture monocrome avviava allo studio del chiaroscuro. Dopo aver guardato quasi esclusivamente all' intensità ed alla chiarezza dei toni gli artisti, esercitandosi nella pittura monocroma, cominciavano ad accorgersi che non esistevano soltanto toni diversi, ma anche valori diversi. Come nell'antichità, la moda della pittura monocroma coincidette ancora una volta con la prima ricerca dello sfumato, del modellato, del chiaroscuro, allo studio del quale dette grandissimo impulso Leonardo da Vinci. Ma nel suo *Trattato della Pittura* prevalgono la letteratura e la speculazione, e mancano i consigli pratici.

Non era, del resto, più il tempo nel quale il Cennini poteva insegnare minuziosamente come si doveva dipingere. Gli antichi processi dell'affresco e della tempera trovavano ormai un concorrente in un processo ancora mal conosciuto e male adoperato: la pittura ad olio. E nessuno avrebbe più osato di dare anche per questa pittura consigli tanto minuti e pedanti.

Per un curioso ricorso, l'unione della genialità nella visione e della titubanza nell'esecuzione appare in Leonardo come più tardi in Delacroix. Come il maestro della *Presa di Costantinopoli*, il maestro della *Gioconda* si fa banditore di innovazioni che non applica poi praticamente.

" La prima intenzione del pittore è fare che

1° Ombre trasparenti ottenute col chiaroscuro. Particolare del S. Giovanni attribuito a Leonardo. *(Parigi, Louvre.)*

2° Valori esatti, senza trasparenze. Rubens, La Deposizione nel Sepolcro. *(Parigi, Louvre.)*

una superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano; e quello che in tale arte eccede più gli altri, quello merita maggior laude; e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce dalle ombre e dai lumi, o vuoi dire chiaro e scuro. Adunque chi fugge le ombre, fugge la gloria dell'arte appresso i nobili ingegni, e l'acquista appresso l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, dimenticando del tutto la bellezza e maraviglia del dimostrare di rilievo le cose piane „. (§ 406: *Quale è il primo obietto intenzionale del pittore*) [1].

E dice altrove:

" Non è sempre buono quel che è bello, e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza dei colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime e quasi insensibili ombre, non stimando il loro rilievo. Ed in questo errore sono i belli parlatori senza alcuna sentenza „. (§ 232: *Gradi di pittura*) [2].

Queste parole annunziavano una rivoluzione della visione e della tecnica: dopo la gioia dei colori, la poesia dei valori. E intanto un progresso di carattere esclusivamente materiale, rendeva più facile la nuova ricerca.

(1) *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci* condotto sul cod. vat. nob. 1270. (Roma, Unione Cooperativa editrice, 1890, p. 136).

(2) Ibidem, p. 88.

GL' INIZI DELLA PITTURA AD OLIO.

Fino dall'antichità si cercò di mischiare l'olio ai colori; il trattato di Eraclio già rammentato descrive la fabbricazione dell'olio da usare nella macinatura dei colori, e dopo aver insegnato il modo di preparare le tavole aggiunge: " Tu potrai dipingervi con colori stemperati nell'olio „. Teofilo, nel secolo XII, dà ancora maggiori particolari sul modo di comporre colori ad olio e vernici: " Prendi i colori dei quali ti vuoi servire, macinali accuratamente con olio, senza acqua, e fa delle tinte per le figure e pei panneggiati, così come facevi i colori ad acqua, e dipingi, come meglio ti piacerà, gli animali, gli uccelli e le piante, coi loro colori naturali „. Ed osserva più oltre: " Ogni qualvolta tu hai da mettere il colore, tu non potrai sovrapporlo ad un altro messo prima, finchè questo non sia ben seccato; e ciò è molto lungo e fastidioso „.

Al tempo del Cennini, negli ultimi anni, cioè, del trecento e nei primi del quattrocento, il procedimento è più perfezionato. Nel suo trattato troviamo difatti questo passo importante: " Innanzi che più oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare d'olio in muro o in tavola, che l'usano

molto i tedeschi; e per lo simile in ferro e in pietra „ (Cap. LXXXIX) [1].

Sa dunque il nostro pittore che di là dalle Alpi (e per lui son tedeschi anche i fiamminghi) si fa uso di colori ad olio; ma è chiaro che non sa come si adoperino. Il processo che egli insegna in varii capitoli del suo trattato, consiste soltanto nel distendere velature di colori ad olio sopra un primo strato dipinto a tempera. Così, ad esempio, dopo avere insegnato come si debbon dipingere dei pesci nell'acqua, consiglia di eseguirli a tempera, ma aggiunge: " In secco dare puoi a distesa, per tutto il campo, verderame ad olio; e per questo modo ancora in tavola „ (Cap. CL).

Non si tratta, quindi, di un completo processo di pittura ad olio, ma di un ritrovato di transizione molto usato in quel tempo in Italia, poichè si conservano molte tavole dipinte allora in questa guisa, o in qualche parte o totalmente, e facilmente riconoscibili per la trasparenza e la lucentezza quasi vetrina degl'impasti [2]. Questo me-

(1) Certo il settentrione d'Europa aveva preceduto il mezzogiorno nell'uso dei colori ad olio. Il Dalbon nella sua opera su le *Origines de la peinture à l'huile* pubblica contratti del 1320 e del 1350 dai quali resulta che nell'Artois e in Normandia le pitture decorative erano ordinate in fini colori ad olio. Il Vasari stesso fa risalire all'anno 1410 il perfezionamento e l'invenzione dei Van Eyck. Vedi la buona pref. di G. e C. Milanesi al *Libro dell'Arte* del Cennini (ed. cit., pag. XVI a XXI).

(2) La *Visitazione* del Ghirlandaio, al Louvre, offre appunto dei panneggi modellati a tempera, e terminati a velature ad olio. La sua *A-*

todo precedette quello dei Van Eyck, introdotto come per molto tempo s'è creduto da Antonello da Messina in Italia.

In conclusione si adoperava dell'olio cotto o fatto svaporare al sole, vischioso, difficile a mescolare coi colori, e lento a seccarsi [1]. La pittura ad olio esisteva perciò in teoria, ma in pratica era e rimaneva di poca utilità e comodità. L'azione dell'olio sui colori e quella dei colori sull'olio era diversa; ed occorreva trovare un mezzo che rendesse tutti i colori adoperabili alla stessa maniera, e tali da seccarsi ugualmente.

Quando avvenne precisamente questa scoperta? Essa rimane avvolta nel mistero e forse vi rimarrà sempre. Infatti coi perfezionamenti apportati alla pittura ad olio dai fratelli Uberto e Giovanni Van Eyck, questa ha prodotto quasi ad un tratto opere perfette come tecnica.

Molti artisti, del resto, tentarono di fare uso di questa meravigliosa tecnica cui le belle tavole dei Van Eyck davano tanta fama, e dipinsero ad

dorazione de' Magi agl'Innocenti di Firenze pare sia stata dipinta tutta ad olio.

(1) Si facevan seccare al sole le pitture di cavalletto, mentre per le pitture murali si usava porre dinanzi ad esse dei bracieri. Fino dal XIII secolo, al tempo di Edoardo I, in Inghilterra si trova notata la spesa del carbone adoperato per asciugare le pitture della camera della regina. In Francia varii documenti di quel tempo parlano di forniture di legna da ardere, per far asciugare pitture murali. (Vedi DALBON, *Origines de la peinture à l'huile.*)

olio solo perchè credevano che i Van Eyck dipingessero così. Ma la vera tecnica dei due fiamminghi non fu dagli inventori rivelata a nessuno.

Quel poco che ora, a chi ha studiato le loro pitture, sembra certo, si è che essi usavano una preparazione a colla sulla quale facevano un abbozzo ad acquarello leggerissimo, monocromo e abbastanza trasparente da lasciar visibile la preparazione. Quindi vi dipingevano su con un impasto resinoso disciolto nell'olio: impasto sottilissimo, liscio e fine, lucido quanto una gemma, il quale ha un aspetto vetrino come di vernice quando se ne può esaminare qualche scaglia. Ottenevano questo impasto macinando e stemperando i colori in una vernice oleosa e molto liquida, a base d'ambra e di mastici e forse anche di sandracca, alla quale univano un essicante, o copparosa bianca od osso bruciato, ma certo non piombo che avrebbe alterato i colori.

Dopo la loro morte (Uberto morì nel 1426 e Giovanni nel 1441) si volle subito semplificare tanto lavoro: e si dipinse addirittura con preparazioni ad olio, con impasti spessi, poi verniciati con una vernice che non formò più con essi un tutto unico ed omogeneo. E questo errore dura ancora sebbene ancora si pretenda di adoperare proprio la tecnica trovata o perfezionata dai Van Eyck.

È da notarsi però che se la tecnica dei Van

Eyck non fu conosciuta bene nemmeno in Fiandra, ivi fu per un secolo e mezzo imitata meglio che altrove. Gl'impasti, infatti, adoperati dai maestri fiamminghi che vennero dopo loro, sono rimasti tutti levigati e limpidi ed han potuto resistere vittoriosamente ai danni del tempo. Il giovane Rubens, quando nel 1600 a ventitrè anni partì per l'Italia, adoperava ancora la tecnica tradizionale [1].

La purezza e la solidità delle materie adoperate da quei pittori erano del resto richieste non solo dalla loro tecnica minuziosa, ma anche dai severi statuti che regolavano le loro associazioni, corporazioni e maestranze e colpivano con multe gli artisti i quali non adoperassero materie di buona qualità.

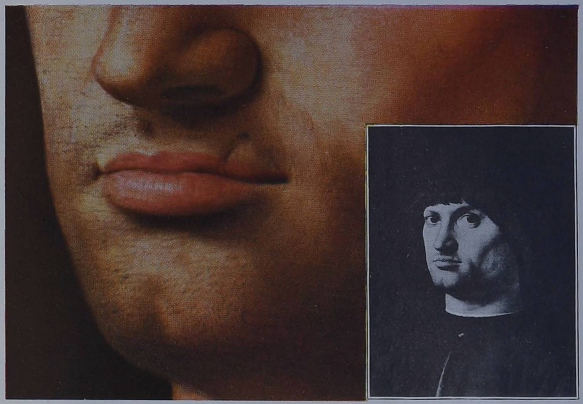
Ecco, tra gli altri e numerosi esempii [2], qualche passo d'uno statuto di Gand:

" ART. IV. Il pittore entrato a far parte della corporazione dipingerà le carni con buon colore, sulla pietra, sulla tela, sulla tavola o altre materie; e se verrà scoperto in fallo, pagherà dieci lire parigine di multa.

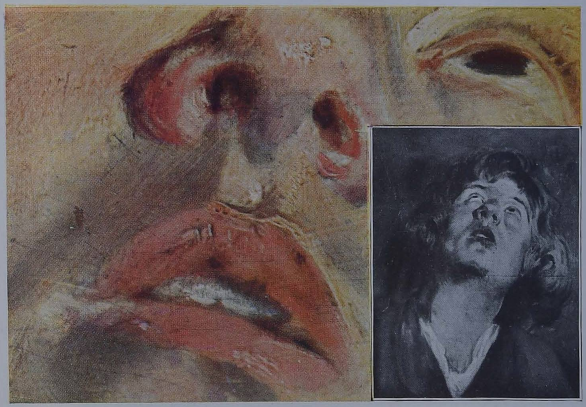
" ART. VI. Per ogni opera che deve essere eseguita con azzurro o sinopia fina, se il decano e i giurati constateranno che il pittore ha usato frode

(1) VIBERT, *La science de la peinture*. (Paris, ed. Ollendorf, 1891).
(2) Ne pubblica molti il DALBON, op. cit.

DUE PROCEDIMENTI OPPOSTI DEL SECOLO XV° E DEL SECOLO XVII°



1° Frammento di pittura ad olio. Impasto eguale e liscio. ANTONELLO DA MESSINA, IL CONDOTTIERO. *(Parigi, Louvre.)*



2° Luci spesse, ombre fluide. RUBENS, S. GIOVANNI (particolare). *(Louvre.)*

nelle materie, il colpevole dovrà pagare dieci lire parigine di multa.

" Art. xi. I giurati dovranno andare nelle case degli artisti, senza restrizione di tempo e di luogo, come buoni e zelanti ispettori, per accertarsi che nessuno dei precedenti articoli venga violato. E queste visite nessuno potrà ostacolare. „

Sono sempre i paesi più onesti che sanno meglio organizzare la loro polizia, per quanto essa vi sia meno necessaria che altrove; e sempre nelle epoche più perfette si prendono maggiori precauzioni contro la decadenza. Quando poi questa arriva, le difese scompaiono, quasi per farla precipitare più rapidamente.

In Italia i primi che adoperarono come meglio seppero e poterono la tecnica dei Van Eyck, fecero gl'impasti più limpidi e più solidi. Basta citare Antonello da Messina che ha avuto fama d'essere stato il primo a diffondere quei procedimenti imparati in Fiandra forse da Petrus Cristus, sebbene ora si creda che i veneziani, essendo in continui rapporti con tutta l'Europa settentrionale, li conoscessero prima di lui [1].

Lorenzo di Credi filtrava e distillava i suoi olii con cura meticolosa. Egli metteva nella sua tavolozza toni chiari e scuri che davano tutto il digra-

[1] Vedi però il dotto *Commentario alla Vita di Antonello da Messina* per Gaetano Milanesi, nelle Opere del Vasari (Firenze, ed. Sansoni, 1906, II, 575 e segg.).

dare dei volumi [1]; e — come dice il Vasari — " n'aveva alcuna volta in su la tavolella venticinque e trenta, e per ciascuna [tinta] teneva il suo pennello appartato; e dove egli lavorava, non voleva che si facesse alcun movimento che potesse far polvere „ [2].

Amico Aspertini invece faceva a meno della tavolozza, usando ancora i vecchi vasetti ed attaccandoseli ad una cintura attorno al corpo. Scrive il Vasari " che pareva il diavolo di San Macario con quelle sue tante ampolle „ [3].

Come si vede, le pratiche delle antiche scuole e tutte le precauzioni per ottenere la solidità e la perfezione dell'opera erano osservate in Italia con la stessa religione che nel settentrione d'Europa. Ma la nuova e più libera tecnica si diffuse egualmente.

Il Pollajolo, il Perugino, il Verrocchio, il Ghirlandaio presto si indussero a dipingere ad olio. Michelangiolo ebbe un bel chiamare l'arte loro arte da femminucce: essa invase le tavole e anche i muri, e anche le tele appena i veneziani

(1) Le prime tavolozze adoperate dopo i vaselli descritti più su, erano anch'esse molte, chè i Primitivi adoperavano diverse tavolozze per ogni colore, con più o meno sfumature, e poi distribuivano questo colore in ogni parte dell'opera, dove occorresse, prima di passare ad un'altra tavolozza e ad un altro colore. Era il procedimento richiesto dall'affresco, ma cadde presto in disuso con l'avvento della pittura ad olio.

(2) Opere di G. Vasari, ed. cit., IV, 511.

(3) Idem, V, 182.

si accorsero del valore di questo sostegno più leggero, più manevole, più adatto, anche se di grandi dimensioni, a essere lavorato in bottega. Gli artisti via via che si facevano meglio padroni della nuova tecnica, prendevano più coraggio e diventavano audaci. I colori ad olio che erano meno ribelli e meno difficili ad adoperarsi di quelli a tempera e a fresco, e permettevano ritocchi e pentimenti, li spingevano infatti verso la libertà. A poco a poco le tradizioni si rompevano, e cominciava a dominare uno spirito d'indipendenza audacissima.

Ciascuno cercava di far novità e di affermarsi; le scuole rivali si moltiplicavano. Si mirava a composizioni ad olio vaste quanto gli affreschi, e presto il Tintoretto e Paolo Veronese riusciranno a dipingerne. La pittura diventava più spedita, più sommaria, e raggiunta la perfezione dei mezzi d'espressione s'avvicinava al suo massimo fulgore. Ma esso durerà poco. Dopo pochi anni la decadenza apparirà anche nella tecnica.

Per il desiderio di maggiore fusione nelle tinte e di maggiore morbidezza e rilievo, la pittura cadrà presto nell'oscurità e nelle tenebre. Leonardo da Vinci, il re del chiaroscuro, ne diverrà anzi la vittima. Per mania di contrapporre le ombre e le luci, di ottenere la profondità e il mistero, egli si affaticherà a trovare pei suoi fondi

ombre sempre più cupe e più nere. La *Gioconda* che il Vasari descrive rosea, colorita e viva, poteva dirsi al confronto della vivezza passata un disegno monocromo.

APOGEO E DECADENZA DELLA PITTURA AD OLIO.

Fino dal Rinascimento la pittura ad olio apparve destinata ad una fine sollecita per le incerte vernici, per l'uso di colori poco resistenti, per i tentativi sempre nuovi, per una tecnica instabile, senza tradizione, meno rigida e perciò meno sicura di quella abbandonata. Nel momento più bello della storia della pittura, quando vivono ancora Leonardo, Raffaello e Tiziano, la nuova pittura è già condannata dai contemporanei più cauti.

Per riassumere si può dire che due metodi si adoperassero allora per dipingere ad olio. Il primo consisteva nel distendere i colori in spessori uguali sopra un acquerello d'un bruno monocromo che, messo giù col pennello come un disegno, dava le ombre e il rilievo e ricopriva il bianco delle imprimiture. Era il metodo usato dai maestri fiamminghi e seguito in Italia dai fiorentini, dai romani, dal Perugino, da Leonardo e da Raffaello. I fiamminghi infatti continuavano a porre impasti solidi su impasti trasparenti, e tanto miravano alla trasparenza che qualche volta, per aver un primo

1° Fattura larga, impasti con velature e lieve chiaroscuro. TIZIANO, RITRATTO DI DONNA. *(Parigi, Louvre.)*

2° Impasti con velature e con forte chiaroscuro che accentua il rilievo. REMBRANDT, HENDRICKJE STOFFELS. *(Parigi, Louvre.*

fondo luminoso e scintillante, ponevano, come abbiamo detto, una foglia d'oro sull'imprimitura di gesso e poi vi dipingevano su.

I veneziani invece adoperavano un metodo affatto opposto. Tiziano, ad esempio, abbozzava a corpo e poi terminava con velature ad olio, pur non abbandonando i fondi a tempera e adoperando, sembra, per l'abbozzo una sua tempera fluida che quasi modellava pieghe e forme. Ma mentre i fiamminghi preferivano preparazioni chiare, Tiziano dipingeva qualche volta anche su preparazioni rosse, e sembra che il Correggio abbia anche abbozzato a chiaroscuro.

Questi abbozzi a corpo permettevano i ritocchi e i mutamenti, mentre l'altro metodo costringeva i pittori a rimanere fedeli al disegno fissato sulla preparazione. Presso i veneziani dominavano così la foga e la libertà, presso i fiamminghi la prudenza ed il metodo.

La velatura, non era, come abbiamo veduto, una novità; ma quando la tecnica ad olio fu portata alla perfezione, essa divenne più facile a darsi. Pure, se le velature ad olio su pittura ad olio davano belle trasparenze, i pittori s'accorsero presto quanto fossero fragili e delicate, specie sui chiari, e non le distesero più che su quelle parti le quali niente avevano da soffrire dal tono gialliccio che ne risultava. Il Caravaggio, ad e-

sempio, dipingeva a corpo tutta la sua tela, ma non velava che i panneggi e le ombre.

Frattanto in Fiandra Rubens usava ancora i leggeri abbozzi su preparazioni a tempera; sebbene qualche volta, ma più di rado, dipingesse su tele sbozzate d'un grigio chiaro ad olio, come ad esempio fece nella serie della *Storia di Maria de' Medici* che è al Louvre. Quando seguiva il puro metodo dei suoi primitivi, disegnava prima con piombaggine e ripassava il disegno col pennello d'un acquarello bruno che lo rialzava tutto. Di qui quella sua fattura spedita, leggera nelle ombre, spessa nelle luci, che diverrà tradizionale, anzi classica, e che tutti i manuali e tutti i trattati riporteranno e tutti i maestri si trasmetteranno l'un l'altro come un esempio. Mérimée ha studiato questi impasti e queste velature rubensiane, ed è venuto alla conclusione che il maestro non dipingeva con colori preparati alla maniera dei moderni, ma che invece imbeveva la superficie da dipingere d'una materia untuosa la quale doveva essere abbastanza fluida da lasciar libero il movimento del pennello, ma anche abbastanza vischiosa per assorbire il colore e farlo aderire alla mestica, e abbastanza densa per impedire che certi colori più liquidi non si spandessero oltre il limite dovuto [1].

[1] MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile* (Parigi, ed. Huzard, 1830). Egli anche dice: « Rubens ha spesso dipinto alla prima su preparazioni

1° L'intensita dell' espressione ottenuta con la precisione del disegno e del rilievo. VAN DER WEYDEN, LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE. *(Parigi, Louvre.)*

2° L'intensità dell' espressione ottenuta con lo sfumato. REMBRANDT, I PELLEGRINI D'EMAUS (particolare). *(Parigi, Louvre.)*

In Van Dyck invece noi vediamo gl' impasti sostituirsi negli stessi abbozzi ai leggeri sughi di Rubens suo maestro; ma egli rimane più cauto di Tiziano nell'usare le velature e più cauto dello stesso Rubens nell'adoperare il cinabro che sapeva facilmente alterabile [1].

Rembrandt da prima ritorna alle preparazioni levigate dei Van Eyck, e forma uno scolare, Gerard Dou, che ha tutti gli scrupoli di quei primitivi. Ma ben presto si lascia trascinare dalla sua indole, e adopera impasti con impeto vigoroso che pare manchi di metodo, salvo a correggere con velature gli errori e le distrazioni [2]. Il suo genio ha

levigatissime, sulle quali metteva scarsissimo colore nelle ombre e nelle mezze tinte, ponendo impasti spessi solo nelle luci ».

Il Fromentin nel suo classico libro *Les Maîtres d'autrefois* (Parigi, ed. Plon, 2ª ed., 1898) dice a proposito del Rubens: « I suoi colori sono semplici e sembrano composti e complessi solo pel modo col quale il pittore li ha saputi adoperare... Nessuno dei toni di Rubens è raro per sè. Se prendete il suo rosso, vi accorgete che è composto di cinabro e di ocra appena mischiati nel primo impasto. Se esaminate i suoi neri, vedete che son fatti di nero d'avorio, e che uniti al bianco servono a tutte le scalature dei suoi grigi sordi o dei suoi grigi teneri. I suoi turchini son pochi; e il giallo è il colore che il Rubens meno sente e meno bene adopera. Solo negli ori egli è insuperabile a renderne la ricchezza calda e pesante ».

(1) Van Dyck aveva studiato con profitto la chimica; e la prudenza nell'uso del cinabro, ch'egli raccomandava anche ai suoi allievi, fu tale che alcuni di loro l'abbandonarono completamente. Pietro Tyssens non se ne serviva mai.

(2) Nel dodicesimo dei suoi *Discorsi sulla pittura* Reynolds ha scritto: « Per trarre vantaggio dal caso, Rembrandt sembra si sia servito della spatola in luogo del pennello.... E il caso, nelle mani d'un uomo che sa trarne partito, produce spesso bellezze ardite e singolari ».

esaltazioni ed abbattimenti che sfidano tutte le regole, e s'innalza alla sublimità con mezzi che farebbero precipitare ogni altro pittore. La sua tecnica, tutta sua, è possibile in lui solo, come fu quella di Michelangiolo per Michelangiolo.

L'arte degli altri maestri olandesi, pur essendo meno geniale, non è meno misteriosa. Fromentin ha detto a questo proposito: " Il colore, il chiaroscuro, il modellato nelle superfici piene, il gioco dell'aria ambiente, infine la fattura, quello cioè che è solo opera della mano, tutto, tutto è in loro perfezione e mistero „. Quando Reynolds dinanzi a questi maestri scrisse che " i pittori dovrebbero andare a scuola dagli olandesi per imparar l'arte di dipingere, così come si va a scuola di grammatica per imparar le lingue „, egli intendeva certo di parlare della benefica influenza che poteva recare la vista di questi modelli insuperabili, ma trascurava di constatare che s'ignora la maniera di dipingere dei Terburg, dei Metzu e dei Peter de Hooch, e che è impossibile indovinarla dal momento che le loro opere non la lascian vedere.

IN FRANCIA.

In Francia, dove i pittori primitivi avevano adottato la tecnica dei fiamminghi, l'attività artistica, arrestatasi un istante, riprendeva vigore al contatto della scuola italiana. Poichè gli affreschi

di Raffaello e di Michelangelo attraevano ogni artista e lo dominavano, l'affresco continuava ad avere in Italia la preponderanza su ogni altra forma di pittura; ed anche ai pittori ad olio si imponeva il metodo richiesto dall'affresco, di far cioè studii e disegni dal naturale, e quindi su questi eseguire la pittura. Questo modo di lavorare passò dunque dalla grande decorazione alle opere di cavalletto dove i pittori potevano seguire anche più docilmente l'osservazione del vero e permettersi ad olio pentimenti e ritocchi e un'esecuzione più spedita e immediata, come ormai provavano veneziani e olandesi.

Di tanti vantaggi solo i pittori francesi non seppero godere. Seguendo pedestremente la scuola del Reni, dei Carracci e del Domenichino, essi rinunciarono a ogni libertà e ad ogni iniziativa personale. Una totale sottomissione ai canoni e alle regole d'una tradizione ristretta e meschina era succeduta all' indipendenza del primo Rinascimento. Si vide la natura attraverso alle statue antiche e a Raffaello, e il disegno diventò convenzionale, e la pittura fosca e rossastra per l'uso delle tele preparate in rosso.

Lo stesso Poussin, nonostante la sua rude originalità e la sua passione per l'unità della luce ambiente, ebbe due soli ideali l'antichità e Raffaello. Dopo di lui il male aumentò ancora; poichè anche la sua maniera e le sue idee, più o meno esattamente tra-

mandate, s'interposero autorevolmente tra la natura e gli artisti [1]. Ormai si era ben lontani dal tempo nel quale Leonardo proclamava che un pittore non deve mai imitare un altro pittore per non esser chiamato nipote invece che figlio della natura.

In quest'epoca (siamo ormai alla fine del seicento) il colore non è considerato che come qualche cosa di accessorio per aumentar la bellezza: il suo ufficio è quello di esser leggiadro. A quelli artisti troppo intellettuali dovevano necessariamente importare più il disegno e lo stile, che il colorito preciso e la fattura robusta e vibrante propria invece di un'arte naturalistica e di un'età sensuale, come poi furono l'arte e l'età del settecento. Poussin scriveva da Venezia: " È tempo che me ne vada, chè sento di diventare un colorista „.

Junius, che nei suoi scritti rispecchia bene le idee del tempo, afferma che il pittore deve ricercare un colore piacevole quale lo vediamo " nelle giovinette di buona famiglia, educate tra le delicatezze e le tenerezze „. Nelle quali parole è già Mignard con tutte le sue smancerie. Poichè sempre nell'epoche di decadenza si discute volentieri, i pittori metton su delle conferenze artistiche, e Philippe de Champagne — più severo anche del Junius riguardo al

(1) Claude Lorrain, che pure pel primo osò dipingere la luce del sole e il sole stesso, non influì profondamente che sui pittori dell'ottocento.

colore — dichiara in piena Accademia che Poussin stimava la preoccupazione del colore " un ostacolo e uno scoglio pei giovani che volevano giungere al vero scopo della pittura „. E Lebrun aggiungerà in un suo discorso " sul merito dei colori „ che il disegno imita tutte le cose naturali, mentre il colore non ne rappresenta che il lato accidentale: rimprovero che un giorno gl'Impressionisti accetteranno con gioia per cambiarlo in elogio. Ma il Lebrun va anche più innanzi, e dice che " i macinatori di colori sarebbero uguali ai pittori se il disegno non facesse una differenza tra quelli e questi; poichè i macinatori sanno adoperarsi a distendere i colori quasi tanto bene quanto i pittori „.

L'insegnamento dell'arte pittorica non fu forse in Francia mai più gretto, più dommatico e più falso d'allora. La visione generale dell' arte, sia dei conoscitori e dei dilettanti che degli artisti, sembra tutta elementare, puerile.

Un critico famoso come il Félibien scrive cose che paiono dettate da un cieco. Egli sottomette la visione alla ragione, la verità alla nobiltà, pone il fondamento della gerarchia dei generi che ha imperversato fino ai nostri tempi, e arriva a lodare Poussin per aver reso la lontananza con tinte più grigie, poichè vede in ciò un omaggio alla ragione e un correttivo agl'inganni dell'occhio.

È il tempo nel quale Teniers è disprezzato perchè il suo disegno manca di nobiltà, e i fratelli Le Nain, per quanto appartengano all' Accademia, son circondati di sdegnosa noncuranza, mentre Charles Lebrun stabilisce il principio che " bisogna correggere la natura con l'arte „ e nel suo trattato sull'*Espressione delle passioni* insegna come rendere e rappresentare a uno a uno tutti i sentimenti.

FRANCESI E ITALIANI DEL SETTECENTO.

Frattanto i ritrattisti, costretti all'osservazione e allo studio del modello, venivano diventando i salvatori della scuola francese, i precursori dei deliziosi maestri del settecento.

Anche qualche scrittore come Charles Perrault, nel suo *Poème de la peinture* e nel *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cominciava a criticare gli antichi e a dichiarare che l'inimitabile Raffaello era stato invece bell'e superato nel chiaroscuro, nel digradar delle luci, nella stessa composizione; ma alla fine proponeva come modello proprio la pittura dello stesso Lebrun.

Si continuava a ripetere che occorreva " saper copiare la natura, senza guardarla „. E Reynolds racconta che, andato a far visita al Boucher, lo trovò intento ad un gran quadro pel quale non si serviva nè di studi nè di modelli; e poichè se

ne mostrava meravigliato, il Boucher gli rispose che durante la sua giovinezza aveva creduto che il modello fosse necessario, ma che da un pezzo non se ne serviva più.

Bisognava dimostrarsi ingegnosi e spiritosi chè l'ingenuità era una debolezza della quale occorreva liberarsi. Ma in questa stessa vana virtuosità era la salvezza.

Il lavorare infatti senza modello metteva in auge una pittura brillante, agile, spedita. E per variare un'esecuzione che senza l'osservazione del vero avrebbe portato alla monotonia, si finiva a dipingere a tocchi e a tratti come si può vedere in molte delle soavi teste di fanciulla dipinte dal Greuze [1].

Così dopo la pittura levigata e la fattura " nascosta „ del seicento, apparirono quasi all'improvviso impasti spessi, ricoperti di velature come nei veneziani, nei quali si mostrava sempre più francamente la varia tecnica adoperata.

La preoccupazione per i casi, se così si può dire, del pennello era cominciata con Rubens, Rembrandt, Hals, Brauwer, Teniers; ma questi v'eran portati involontariamente. I grandi artisti del settecento invece si abbandoneranno di proposito alla passione

[1] Tocqué scriveva in questo tempo: « La pennellata è quella che dà la vita e il movimento ». *(Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du Portrait.* Ms. della Biblioteca dell'École des Beaux-Arts).

della pennellata, e proprio la negligenza nel pennelleggiare diventerà un mezzo di seduzione sempre più usato di giorno in giorno. Cominciarono gli amatori e i dilettanti: essi si dettero a guardar da presso il quadro, ad ammirarne la fattura e a trarne uno speciale diletto, indipendentemente dal soggetto trattato, facendo senza accorgersene succedere all' intellettualità del seicento una sensualità che finì col dare una nuova importanza a tutta la parte tecnica di un dipinto.

Da allora il colore tornò a preoccupare gli artisti. Oudry, in un suo discorso all' Accademia intitolato proprio *Réflexions sur la manière d'étudier les couleurs en comparant les objets les uns avec les autres*, ci dà una prova di questa preoccupazione, e dell' influenza che esercitò Largillière in questo mutamento. Val la pena di citarne un passo. " Io mi ricordo, dice Oudry, di una cosa accadutami con Largillière. Egli mi disse una mattina che qualche volta era bene dipingere dei fiori. Andai subito a cercarne, e credetti di far bene portandone d'ogni colore. Ma quando egli li vide mi disse: — Io ti ho proposto questo studio per insegnarti a colorire; ma credi tu che la tua scelta sia proprio adatta allo scopo? Va' invece a cercare un mazzo di fiori tutti bianchi. — Io obbedii subito, e quando li ebbi messi dinanzi a me egli mi venne vicino, li pose contro un fondo chiaro,

e cominciò dal farmi notare che, dal lato dell'ombra, i fiori apparivano molto scuri su quel fondo chiaro, mentre invece dal lato della luce se ne distaccavano con mezze tinte assai chiare. Quindi al chiaro di questi fiori che pure erano candidi, egli avvicinò il bianco della mia tavolozza che mi si mostrò ancora più bianco; e nel medesimo tempo mi fece vedere che in questo mazzo di fiori bianchi i chiari che richiedèvano di esser dipinti col mio bianco puro erano pochissimi in confronto alle parti che richiedevano invece le mezze tinte. E mi fece intendere che da questo dipendeva l'aspetto rotondeggiante del mazzo, e che su questo principio si basava la rotondità d'ogni altro oggetto del quale avessi voluto rendere il rilievo; che, cioè, non si può ottenere un simile effetto se non con molte mezze tinte, e mai distendendo per i primi i chiari. Dopo questo mi fece notare i tocchi di bruno intenso che si scorgevano nel centro delle ombre, e i punti ove questi tocchi mancavano di qualunque riflesso, e mi disse: — Pochi tra i nostri pittori hanno osato riprodurre l'effetto che tu vedi, per quanto la natura lo mostri loro continuamente. Ricórdati che questo è uno dei grandi segreti del chiaroscuro; e ricórdati anche di colorire molto l'oggetto che tu vuoi far risaltare perchè questo val meglio che cercar di ottenere un simile effetto solo con lo spessore del colore, per-

chè questo spessore, posto com'è sopra una superficie piana, non ti darà mai tutto l'effetto voluto, anzi generalmente te lo guasterà „.

In altre sue *Réflexions sur la pratique de la peinture*, delle quali esiste il manoscritto all'École des Beaux-Arts, si trovano preziose indicazioni della maniera di dipingere raccomandata in quel tempo. Oudry vi condanna il rosso bruno per la preparazione delle tele, poichè si cominciava a constatarne i danni [1]. Ma condanna anche le preparazioni chiare, dicendo che rifioriscono e abbattono le ombre; e sconsiglia l'uso dei colori puri come il giallo o il bruno raccomandando di sbozzare con mezze tinte.

Una buona preparazione, secondo lui, non deve consistere in una sfregatura leggera di colore, ma in un vero impasto che dia un fondo ben solido. E parla spesso d'olio grasso del quale grande doveva esser l'uso. Per fare correzioni egli consiglia di verniciare leggermente l'abbozzo, ma non dice con che cosa.

Partigiano dei colori preparati innanzi colla spatola sulla tavolozza e disposti per gradazione, egli dice: " Vorrei però che voi non li preparaste

[1] Ciò nonostante continua l'uso di preparare in un rosso bruno mescolato con terra d'ombra. Sulla fine del settecento, cioè tra il 1750 e il 1780, vi si mescolava anche del litargirio per accelerarne l'essiccazione, sì che i quadri si ricoprivano spesso di granellini sporgenti, causati dal litargirio mal macinato.

Morbidezza di luci e leggerezza di ombre

ottenute con impasti che seguono la forma. FRAGONARD, BAGNANTI.
(Parigi, Louvre.)

mai senza guardare il modello „. Frase questa che ci mostra ancora una volta l'uso di dipingere senza modello.

Questi consigli dovevano recar buoni risultati. Si aggiunga la diffusa chiarezza delle pareti nei palazzi e nelle case dovuta alla loro decorazione bianca; si pensi poi agli esempi dati da pittori come Watteau e Chardin; e alla fine non farà meraviglia ritrovare in Francia, nel settecento, una tecnica cento volte migliore di quella del secolo precedente. Certo molti errori persistono, ma quelle pitture tendono col tempo a sbianchirsi invece che a scurirsi. E questo si deve anche all'uso smodato delle essenze, per le quali alla fine tutti i toni si fanno crudi e tendono a rialzarsi [1].

In conclusione gl'impasti di quel tempo si sono ben conservati solo quando non sono stati troppo imbevuti d'olio grasso; e si sono alterati solo per colpa della preparazione o della vernice. Nè queste alterazioni sono da imputarsi direttamente all'artista, ma alla noncuranza sua

[1] Mérimée ci dà questi ragguagli sulla maniera di dipingere di Greuze, dicendo di averli avuti da persona che bene li conosceva: « Egli abbozzava una testa sempre a corpo; e quando voleva dipingere su questo abbozzo, cominciava dal velarlo tutto quanto, con colori trasparenti, diluiti in una certa sua pasta che faceva seccare la pittura ed impediva che s'imbevesse di colore. Quindi, dopo aver terminato assai rapidamente questa preparazione, dipingeva tutta quanta la testa cominciando dal porre le luci, ed arrivando poi gradatamente fino alle ombre » *(op. cit.)*.

per quel che adoperava [1]; perchè riguardo alla pura tecnica, questa è l'epoca migliore della pittura francese, ed una tra le migliori della pittura ad olio. Il colore armonioso, disteso speditamente in impasti grassi ma leggeri, s'alleggerisce sempre più e s'affina con velature applicate sugli strati superficiali.

I più brillanti rappresentanti di questo periodo son certo Watteau e Chardin. Watteau aveva studiato lungamente le tele di Rubens al Museo del Lussemburgo, come ci dice il Caylus in uno studio ove disgraziatamente ci parla più delle cattive abitudini di Watteau che delle buone, accusandolo, ad esempio, d'essersi abbandonato ad un abuso d'olio grasso e d'aver perciò qualche volta perduta la bellezza della materia. Egli amava dipingere rapidamente e per ottener subito l'effetto desiderato dipingeva a " grasso „.

" Usava il Watteau — aggiunge il Caylus — quando riprendeva a dipingere un quadro, di sfregarlo prima tutto quanto con un olio grasso. Questo vantaggio passeggero ha poi danneggiato molto i suoi quadri ed ha contribuito anche ad aumentare la trascuratezza anzi la sporcizia sua nel lavorare. Raramente egli ripuliva la tavolozza, e stava

(1) A proposito delle tele scrive Oudry: « Noi siamo abbastanza trascurati sotto questo rispetto: il mercante che vende le tele mira solo al proprio guadagno, e spesso il pittore che le compra guarda solo al proprio risparmio » *(op. cit.)*. Fino da allora cominciavano i rimbrotti dei pittori ai mercanti.

varii giorni senza rinnovarvi i colori sì che il vasetto del suo olio grasso era pieno di sudiciume e di polvere e dei resti di tutti i colori che imbrattavano i suoi pennelli quando ve li immergeva „. E queste notizie son confermate dal Mariette e dal Gersaint che conobbero personalmente Watteau.

Meno nervoso e forse più metodico di Watteau, Chardin adoperava impasti limpidi, armoniosi e sicuri che suscitavano l'ammirazione e la curiosità dei suoi contemporanei. Si diceva che avesse dei segreti, si pretendeva che dipingesse col pollice e conoscesse una ricetta per dare la trasparenza alle mezze tinte.

Ecco, per curiosità, la misteriosa ricetta che Cochin pretende d'aver conosciuta e che trasmette a Belle: " Tinta per l'accordo armonioso di un quadro, e della quale il signor Chardin faceva ottimo uso: lacca, terra di Colonia, ceneri d'oltremare, giallo di spincervino d'Inghilterra. Quando il quadro è compiuto, vi si ritorna su con queste tinte per armonizzarlo. Ed ho sentito dire dal signor Chardin che con questi toni diversamente e accuratamente modificati, egli ripassava tutte le ombre, di qualsiasi colore esse fossero „ [1].

Ma il vero metodo di Chardin, a guardare i suoi quadri, appare ben più semplice e sincero,

[1] *Archives de l'Art français*, Vol. II.

consistendo a richiamare i riflessi dei toni vicini sugli oggetti vicini, anche sui bianchi. " Oh i bianchi di Chardin, — esclamava Decamps, — non riesco a trovarli! „

Chardin accentuò la sua maniera nei pastelli che sono le opere sue stupende, e nei quali giunse a porre tocchi di colore puro scomponendo il tono generale in più colori elementari. Maniera, questa, che usata da lui ancora con discrezione, sarà rilevata più tardi, quando ci si accorgerà che tanto serve ad aumentare la vivacità e la luminosità del tono. Ma Chardin la adoperò d'istinto, solo perchè nella foga dell'esecuzione gli era più facile porre quei toni così puri ed intatti.

Già abbiamo notato più volte che i mutamenti nella maniera di dipingere e qualche volta anche i progressi della visione artistica furono la conseguenza materiale e involontaria d'una nuova pratica pittorica; solo dopo, quando essa divenne involontariamente d'uso comune, si cominciò a ragionarne.

Così il pastello sembra aver influito in vario modo su tutta la pittura del settecento.

Si crede che questo processo, presto diffusissimo, sia stato inventato ad Erfurt da un tal Thièle che visse tra il 1685 e il 1752; ma v'è chi ne attribuisce invece l'invenzione alla Vernerin e alla Heid, due pittrici che in quel tempo lavoravano

in Danzica. I fatti certi son due: che divenne di moda specialmente per gli strepitosi successi di Rosalba Carriera, poi per quelli del La Tour; e che anche nel cinquecento in Italia qualcosa di simile con matite di terre colorate si faceva per rialzare i disegni a carbone, e a Firenze nella casa Michelangelo esiste un autoritratto di Andrea Commodi (1560-1638) che è proprio un leggero pastello, e anche prima, tra i disegni del Pontormo e d'Andrea del Sarto che sono agli Uffizi, s'incontrano disegni morbidissimi e sfumati a più matite che possono dirsi pastelli. Anche in Francia il Dumoustier poco dopo faceva altrettanto.

I successi del La Tour cominciarono a turbare i pittori ad olio, i quali pensarono subito d'imitare con una tecnica spessa e chiara l'opacità del pastello. Ma intanto l'Accademia di Belle Arti chiudeva le sue porte proprio ai pastellisti. Si aggiunga che il pastello ove — come dice La Tour — " il meglio è così pericoloso „, trascinò gli artisti ad una speditezza da improvvisatori, proprio mentre, dipingendo cartoni e cartoni per gli arazzi delle manifatture di Beauvais e dei Gobelins, eran anche condotti ad aumentare la chiarezza della pittura ad olio e ad abusare dei grigi, degli azzurri, dei viola, dei rosa e dei bianchi gessosi.

Boucher infatti rifiuta ormai ogni ombra. Gli schizzi a guazzo in toni perlati e lattei vengono più e

più di moda. E finalmente appare l'artista improvvisatore tra gli improvvisatori, l'autore degli schizzi più brillanti che vi siano mai stati, il maestro del bozzetto che basta a sè stesso, pel quale la natura non è più che un motivo alle variazioni del pennello: Fragonard.

Fragonard arriva dove nessuno era arrivato: ad improvvisare e a vantarsene. Sulle sue tele si trova scritto da lui: " Fragò l'ha dipinta in un'ora „. Arrivò fino a dichiarare sguaiatamente: " Io, dipingerei col mio...! „ Egli mette di moda l'acquerello: processo che, proprio quando la bella e sana tecnica pittorica va scomparendo, appare come il più fluido e il più leggero, tutto trasparenze e velature, un'acqua appena tinta, che non ha corpo e che svapora subito: una *colazione di sole* come è stato detto argutamente [1].

Proprio in quel tempo il conte di Caylus, un amatore d'arte, ma anche un conoscitore profondo, intraprese lo studio della pittura all'encausto adoperata dagli antichi, e affidò i resultati delle sue ricerche ad una memoria da lui letta all'Académie des Belles-Lettres il 29 di luglio del 1755. Di questa maniera il conte di Caylus dava varie

[1] Taunay e Moreau Le Jeune ottennero buoni successi con l'acquerello. Durante l'Impero la moda dell'acquerello continuò; ma questo divenne scolorito e fiacco, poichè si detestò per amore d'austerità ogni vivacità di colore. Anche gl'inglesi lo adottarono presto e fondarono la *Società degli Acquarellisti*.

ricette che sembrano però tutte quante assai imperfette: l'encausto si dipingeva, secondo lui, con polveri già preparate e mischiate alla cera, oppure sopra una preparazione di cera che poi si riscaldava, oppure, finalmente, sotto uno strato di cera disteso in sottilissimo velo come una vernice.

La memoria del Caylus attrasse nondimeno la generale attenzione. Gli uni si dettero ad applaudire e a fare nuove ricerche, gli altri si misero a scherzare e a mettere quella pittura in ridicolo. Il Bouquet, pittore su smalto, scriveva un opuscolo su " *La Nuova Arte della pittura al formaggio, inventata per porre ad effetto il lodabile disegno di trovare maniere di dipingere sempre inferiori a quelle che esistono* ". Ma un tedesco inventava la pittura *eleodorica*, e Charles de Taubenheim arrivava a fondere olio e cera [1]. Questa sua ricetta e quella dell'abate Requeno, contenuta in un volume uscito in Venezia nel 1784 [2], erano le sole destinate a lasciare qualche utile traccia.

Dopo la Rivoluzione identiche ricerche furono riprese dal Castellan nel 1815, e dal Paillot de Montabert nel 1829. Il primo preconizzò l'uso dei colori macinati con olio d'oliva, distesi sopra

(1) Charles Baron de Taubenheim, *La cire alliée avec l'huile ou la peinture de cire trouvée à Mannheim*, 1770.

(2) Vincenzo Requeno y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei greci e romani pittori* (1ª ediz. Venezia, 1784; 2ª ediz. aumentata, Parma, 1787).

una preparazione a cera e poi seccati riscaldandoli; il Montabert propose invece una miscela di cera colorata con resine di America e di coppale.

Vedremo tra poco come tutte queste vicende ed altre anche meno pratiche abbiano portato, al tempo nostro, ad un resultato importantissimo nell'uso dell'encausto e ad un'invenzione ancora più utile e capace di salvare la pittura ad olio degli antichi maestri, e di preservare quella dei moderni. Ma la decadenza ormai si avvicina, ed è per cominciare l'epoca del pieno disordine. Non v'è più tradizione; la pittura non è più che un insieme confuso, eseguito senza metodo, senza delicatezze, senza preoccupazione dell'avvenire, in pochi anni destinato a disgregarsi.

Davanti a questa tomba aperta un maestro, il Reynolds, si raccoglie, pieno di religiosa reverenza pei meravigliosi pittori d'un tempo, e nelle sue opere recita l'elogio funebre della pittura tradizionale. Egli si preoccupa vivamente dei processi tecnici, e dotato, come è, di una mente analitica e critica, nota la decadenza e studia con ardore di passione la maniera degli artisti più celebri, fino a distruggere le opere loro per meglio conoscerle. Ma come se quei segreti fossero inviolabili o non si trovassero là dove egli li cercava, i suoi studii lo portano ad una pittura che ingiallisce e già si screpola quando ancora egli è in vita; sì che meravi-

gliato e desolato finisce col riflettere filosoficamente: " La pittura migliore è quella che si screpola „.

Questa sua conclusione beata, poi troppo spesso accettata, non farà che aggravare i malanni futuri. Reynolds inaugura una maniera veramente ed altamente artistica, ma al tempo stesso affrettata e impulsiva [1]. Un contemporaneo ci ha tramandato la maniera di dipingere usata dal Reynolds, in termini tali che chiariscono le cause dell'alterazione e del precoce invecchiamento delle sue opere.

" Sopra un fondo leggermente colorito — scrive questo suo contemporaneo — egli aveva lasciato uno spazio bianco ove doveva andare la testa. A questo punto non aveva sulla tavolozza che del bianco, della lacca e del nero; e senza alcuno schizzo o disegno, cominciò a metter giù vivamente i suoi colori sulla tela, finchè, in meno di mezz'ora, non ebbe ottenuto una rassomiglianza abbastanza spiccata, ma, come era prevedibile, eccessivamente fredda e scolorita dentro il resto del dipinto. Nella seconda seduta aggiunse un po' di giallo di Napoli; ma non mi sembra che egli abbia mai usato del cinabro, nè in quella se-

[1] Mérimée dà queste informazioni avute da un discepolo del Maestro: « Egli abbozzava spesso alla maniera dei Veneziani a corpo e a chiaroscuro; quindi coloriva il suo quadro, e lo portava all'effetto voluto per mezzo di velature; finchè poi tornava a lavorar di nuovo sugl' impasti, terminando sempre a velature ». Ed aggiunge: « Egli dipingeva anche a vernice; e ne ha saggiate parecchie; ma purtroppo non ne ha lasciato nessun ricordo preciso ».

conda seduta, nè nella terza. Bisogna sapere frattanto che Sua Signoria che stava in posa, aveva le carni molto colorite per un' eruzione di scorbuto, sì che solo la lacca ne poteva dare il tono giusto. Pur tuttavia il ritratto riuscì somigliantissimo.... Il vestito di velluto cremisi fu copiato dall'abito che egli portava in quell'epoca, e non solo dipinto, ma velato con lacca la quale ha resistito benissimo fino ad oggi; mentre il volto che, come tutto il quadro, era stato copiosamente verniciato, soffrì molto; e quasi subito il colore cominciò a screpolarsi nella fronte, fino a sollevarsi a scaglia a scaglia e a cadere; e ciò sarebbe avvenuto dopo qualche tempo se Daughty, scolaro di Reynolds, non avesse fatto un abile restauro del dipinto „.

In Italia a queste cause che schiarirono il colore e rivelarono il gioco della pennellata nella seconda metà del settecento, si aggiunsero la pratica e la moda dell'affresco.

Certo l'affresco più del pastello liberò in Italia la pittura ad olio dalla tragica oscurità dei " secenteschi „ perchè gli affreschi stessi d'Annibale Carracci, di Guido Reni, del Domenichino, del Guercino, di Andrea Sacchi, di Pietro di Cortona, di Giovanni da San Giovanni, del Volterrano, del Maratta, del Baciccia, di Luca Giordano hanno tutti un'aria e una letizia ben lontane dalle gravi

ombre delle loro pitture ad olio. Non basta: per questa pratica essi mantennero spesso anche nei quadri ad olio una tecnica scoperta e quasi superba della propria bravura (si pensi solo ai ritratti di Clemente nono del Maratta e del Baciccia, alla chiara e briosa *Burla del Pievano Arlotto* del Volterrano, al gran *Dal Borro* del Sacchi che è al Museo di Berlino e che per anni è stato dato proprio al Velasquez), ignota ai manieristi francesi del seicento, anzi ripudiata da loro come volgare.

Così la rivoluzione settecentesca, perchè il rinnovamento descritto più su non può essere chiamato altrimenti, era in Italia bell'e pronta. La gloria del Tiepolo illuminò tutta l'Italia settentrionale, e in Ispagna riuscì a contrastare il campo alla pittura oleosa e liscia e " raffaellesca „ del Mengs e a prepararvi il gusto per la pittura del Goya irruente nell'espressione ma delicatissima di velature nell'esecuzione. I quadri ad olio del Tiepolo d'uno stile grandioso, arioso e decorativo, ignoto anche ai maggiori pittori francesi suoi contemporanei, mantengono tutta la luce e l'ampiezza dei suoi affreschi. Nè fuori d'Italia s'incontra ancora un paesista così franco, così mosso come Francesco Guardi, eppure così equilibrato nella distribuzione delle sue luci iridescenti e delle sue ombre colorite sotto cieli tanto profondi. I suoi

quadri dipinti talvolta sopra una preparaziome rossa, ma per lo più alla prima sulla sola imprimitura bianca e sopra un disegno sommario degli edifici più vicini e della linea dell'orizzonte, corrispondevano a quei bozzetti vivaci che, come abbiamo veduto, in Francia erano dai raccoglitori più raffinati preferiti agli stessi quadri. Dal paesaggio veneziano, dal Canal, dal Bellotto, dallo Zuccarelli son derivati il paesaggio inglese e in parte lo stesso Turner.

Il colore chiaro dei quadri di Turner dopo il viaggio d'Italia, dal *Golfo di Baja* all'*Ulisse e Polifemo*, e i fieri bianchi dei primi piani, e certi contorni rossi e turchini delle cose in luce ammirati poi dagl'Impressionisti dell'ottocento, derivano molto dagli affreschi che egli vide certo eseguire in Italia, tanto frequenti questi affreschi erano anche come decorazioni improvvisate, eseguite in ogni appartamento appena decoroso dai mestieranti e non solo dai pittori. Affreschi e tempere. La tempera sulla tela era tornata di moda in Italia fin dal seicento nella scuola scenografica bolognese, per opera di Giovanni Maria Bibiena e dei suoi tanti discendenti. Quei bozzetti immaginosi e fastosi dei Bibiena, dell'Alboresi, del Sighizzi, del Chiarini, del Bigari, del Tesi, del Minozzi eseguiti a tempera avevano già la stessa materia delle scene future pel teatro. Ma spesso restavano bozzetti e andavano ad ornare le pareti

dentro cornici di stucco bianche e dorate, simulandovi con la loro opacità l'affresco. Dei veneziani lo Zuccarelli ne eseguì molte con grande brio. Quando la tempera scendeva alle minuzie delle frasche d'alberi e delle figurette perdute sotto le annose foreste o le monumentali architetture, allora il pittore vi lavorava su a guazzo. Il guazzo è sulla buona tempera quel che la tempera è sul buon fresco. Alla corte di Napoli fu maestro in questi paesaggi a guazzo Filippo Hackert, un tedesco che aveva studiato a Parigi.

L'OTTOCENTO.

Uno dei coefficenti di distruzione nella pittura fu il bitume.

L'ammirazione pei vecchi maestri spinge sempre (si pensi alla pittura di Lenbach) verso quelle tinte giallognole che il bitume ha il vantaggio di dare immediatamente senza dover attendere l'opera del tempo. Oltre a ciò il bitume è un colore facile ad adoperare, e soddisfa presto il pittore incapace di colorire con morbidezza un tono in ombra. Durante la prima metà del secolo decimonono il bitume diventò così il peggior nemico della pittura, ma anche il migliore amico dei pittori.

In Francia Prudhon fu la sua prima vittima. Prudhon, delicato e sensibile, abbozza dei

chiaroscuri in grigio che colora appena a velature, rialzandoli pian piano e accendendoli per raggiungere il rilievo e i valori. Così il bitume gli pare il più adatto mezzo di espressione. Le sue tele tornano perciò ad essere preparate in rosso, almeno per gli ultimi ritratti dipinti da lui, e la prima tinta che egli stende su quel rosso è una tinta turchiniccia o violacea per le ombre del collo, della bocca, delle narici e degli occhi. La sua *pomata* era così composta: " Sciogliere nello spirito un quartuccio di mastice in gocciole, passarlo poi al setaccio e lavarlo in varie acque finchè l'acqua, impastandolo, non sia diventata bianca; scioglierlo quindi nell'olio, aggiungendovi un quarto d'un panetto di cera vergine; e misurata la quantità d'olio necessaria ad ottenere una specie di gelatina, macinarla accuratamente prima di usarla. Se l'operazione è fatta con lo spirito di vino, la fusione nell'olio deve essere ottenuta a bagnomaria „.

Il sensibilissimo Prudhon rimase allora un solitario, un precursore che Henner e Carrière imitarono soltanto cinquanta anni dopo. Ma prima che la sua maniera diventasse di moda, scoppiò l'implacabile reazione contro i maestri del settecento: ritornare alla natura bisognava, e allo studio del modello, ma bisognava ritornarvi, come proclamava David, attraverso " all'antichità pura e semplice „. E la freddezza statuaria tornò a dominare

1° Il tono locale rilevato per mezzo dei valori. Importanza delle ombre, scarsità delle luci. PRUDHON, LA SIGNORA JARRE *(Parigi, Louvre.)*

2° Mancanza di tono locale e di ombre. Il rilievo ottenuto per mezzo di toni ravvicinati. RENOIR, LA LETTRICE *(Parigi, Lussemburgo.)*

la pittura. Non più abbozzi, non più preparazioni; sul disegno fermato leggermente con terra di Cassel si cominciò a lavorare subito minutamente, fino al minimo particolare, preoccupandosi del " pezzo „ e non più dell'armonia dell'insieme come avevano fatto gli antichi maestri [1]. In Italia Pompeo Batoni che pure il David ammirò tanto, ha ancora un maggior rispetto dell'unità del quadro e un più delicato senso del colore: basta vedere la sua *Susanna* che è a Vienna.

Invece la migliore opera del David, *L'incoronazione di Napoleone*, è stata giustamente chiamata un " processo verbale „. Ciascun personaggio è disegnato a parte, con gran fedeltà, senza la preoccupazione di ciò che lo contorna. Si aggiunga che la fattura, per reazione al settecento, debolissima pare segni un ritorno al fare levigato dei secentisti francesi senza pur quella vaghezza che essi cercavano. " A questa pittura, dice il Delacroix, manca l'epidermide „.

Poichè il chiaroscuro non lascia sempre visi-

[1] Si esamini al Louvre la tela incompiuta del *Serment du Jeu de Paume*, ove le teste dei personaggi sono terminate, mentre i corpi sono soltanto disegnati sulla tela bianca. La preoccupazione della statuaria antica è tale che questi personaggi sono rappresentati nudi, e pare che il pittore non li avrebbe vestiti che dopo essersi assicurato che il loro atteggiamento fosse davvero nobile. Quanto il colorito era trascurato, altrettanto il disegno era solidamente curato. Delacroix ha lasciato scritto nel suo diario: « Invece di penetrare lo spirito dell'antichità e di unire lo studio di questa a quello della natura, David e la sua epoca si sono accontentati di avere dell'antichità una idea fantastica ».

bile il disegno, non se ne vuol più sapere; e lo stesso colorito subisce i danni di questa riforma, come ha notato ancora il Delacroix scrivendo: " I toni che Rubens ottiene con colori schietti e forti come i verdi vivi e l' oltremarino, David e i suoi scolari credono di poter ottenere col nero e col bianco pel turchino, col nero e col giallo pel verde, con l'ocra rossa e col nero pel violetto, e così via. Inoltre egli (il David) adopera colori di *terra* come terra d'ombra e terra di Cassel, ed ocre.... Ognuno di questi verdi e di questi turchini approssimativi vive separato in questa gamma tanto più pallida e attenuata quanto più il quadro è in piena luce. Ma se la luce è radente o il quadro è addirittura in ombra, la *terra* ritorna terra e i toni non han più nessun valore. Se infine una di queste tele vien posta presso ad un quadro caldo di colore, come quelli di Tiziano o di Rubens, appare ciò che è effettivamente: terreo, cupo e senza vita. *Tu sei terra e tornerai terra* „.

Finalmente l' uso della terra di Cassel passata sul disegno avanti di dipingervi e l'abitudine di verniciare troppo presto (cosa che comincia ad imperversare con l' istituzione dei *Salons*) causeranno quelle screpolature che noi ormai vediamo in tutte le opere dei pittori di questa scuola: Girodet, Lethière, Gros in Francia; Appiani, Benvenuti, Camuccini in Italia.

Erano queste le conseguenze d'una rivoluzione artistica gretta e ristretta nonostante la sua apparente indipendenza, capeggiata da uno che commise il grave errore di disprezzare quanto si riferisce all'esecuzione materiale ed ai processi tecnici. David diceva a chi un giorno gli parlava di queste cose: " Sapevo tutto ciò quando non sapevo niente „.

Su questa massima ogni artista, abbandonato alla propria ignoranza ed alla propria iniziativa, vorrà farsi una tecnica sua, e per lo più la cercherà per tutta la vita, con un succedersi continuo di esperimenti e di disastri senza riuscir mai ad esser sicuro di sè.

Gros, un innovatore pur contro la sua volontà, salvò inconsciamente la pittura dalla fredda e rigida influenza di David. A un discepolo che gli mostrava i colori della sua tavolozza [1] disse queste parole,

[1] La tavolozza di David era formata di: biacca, giallolino di Napoli, ocra gialla, terra gialla d'Italia, terra gialla di Siena bruciata, lacca carminia fine, terra di Cassel, nero d'avorio, nero di nocciolo di pesche o di sermenti di vite, blù di Prussia, oltremare, blù minerale; inoltre cinabro e vermiglione. Alla fine aggiunse il giallo di cromo, chiaro e cupo, per i panneggi.

La tavolozza di Géricault: vermiglione, bianco, giallolino di Napoli, ocra gialla, terra gialla d'Italia, terra di Siena naturale, rosso bruno, terra di Siena bruciata, lacca comune, blù di Prussia, nero di noccioli di pesca, nero d'avorio, terra di Cassel, bitume. Géricault dipingeva sulla tela bianca, senza alcuna preparazione, e la terminava pezzo a pezzo come David, senza tornarvi su con velature. Egli però iniziò la reazione contro la pittura sottile dei davidiani, dipingendo ad impasti spessi anche nei suoi ammirevoli bozzetti.

che già preannunziavano la reazione alla reazione: " Non si fa della pittura alla spartana „. Ad un altro scrisse: " Non cadete col naso nella vostra tela, a forza di voler finire „. E tornò ad amare il colore, e pensò all'effetto dell'insieme, raccomandando di condurre innanzi simultaneamente ciascuna parte, così da ottenere un'omogeneità totale.

I capolavori che affollarono il Museo del Louvre dopo le vittorie di Napoleone, e dinanzi ai quali s'entusiasmarono e s'inebriarono Géricault e Delacroix, dettero forza a questa reazione, a questo ardente rinnovamento davvero pittorico e tutto dedicato ai colori ed agli elementi che li costituiscono.

In questo momento nel quale era per venire in auge una pittura densa e spessa come un intonaco, il rinnovamento fu agevolato da un piccolo perfezionamento materiale, ma molto pratico. Da lungo tempo gli artisti non macinavano più da loro stessi i colori, i negozianti li fabbricavano e li vendevano in piccole vesciche; e i colori, mal difesi dall'azione dell'aria, si seccavano rapidamente. Ma ecco nel 1824 un inglese proporre l'uso di tubetti di stagno o di rame stagnato, per conservarvi i colori che, come la biacca e il blù di Prussia, si

La tavolozza di Ingres: biacca, bianco d'argento, giallolino di Napoli, ocra gialla, ocra di torrente, terra gialla d'Italia naturale, terra di Siena naturale e bruciata, vermiglione, cinabro, rosso bruno, bruno alla Van Dyck, cobalto, blù minerale, blù di Prussia, nero d'avorio, lacca di robbia rossa.

alteravano nelle vesciche; e ricevere per questa invenzione una medaglia d'argento e dieci ghinee dalla Società d'Incoraggiamento di Londra.

Così nacquero i tubetti di stagno ormai d'uso comune. Pure Mérimée nel 1830, nel suo libro sulla *Peinture à l'huile*, credeva che nessuno dei pittori inglesi avrebbe poi adottato questo espediente.

Intanto gli artisti si venivano abbandonando con una foga inconsiderata alla rinnovata libertà della fattura, e in alcuni di loro il disordine e l'entusiasmo arrivarono fino alla follìa. Decamps ottenne degli impasti che sono vere incrostazioni, sicchè " ci appare roccioso, calcinoso, intonacato, raschiato, pomiciato, cesellato col bulino, sporco di velature bituminose, pieno di casi fortuiti, ma tuttavia grandioso ed appassionato a dispetto di tutta questa alchimia di laboratorio i cui inconvenienti si esagerarono col tempo „ [1].

Fromentin parla del pennello " che si trascina dietro l'impasto vischioso e lo ammassa sugli oggetti e dà l'illusione del rilievo perchè la tela stessa ne è rilevata „.

Ma v'è pur uno che vuol riflettere e ragionare; e questi è Delacroix che tanto più ci importa quanto più le sue ricerche preannunziano l'avvenire. Pure, se nessuno ha più di lui riflettuto e ra-

[1] Jules Breton, *Nos peintres du siècle* (Parigi, Société d'édition artistique, 1899).

gionato, nessuno è stato più di lui, lo abbiamo detto, dubbioso nella pratica. Era egli dotato d'un occhio meraviglioso al servizio d'una mente aperta; ma pur troppo la sua mano rimase inquieta e senza metodo. Le sue *Nozze ebraiche* sono una rovina.

L'esempio suo pericoloso ha spinto molti artisti a quella tecnica, o piuttosto a quella mancanza di tecnica che consiste nel dipingere con foga, senza preoccupazione dell'avvenire, cioè senza il minimo rispetto per le leggi fisiche del colore, considerando come qualità principali d'una pittura l'effetto, anche se effimero, e l'espressione, anche se esagerata.

Un pittore anche poco informato della varia solidità dei colori, oggi arrossirebbe e inorridirebbe leggendo nel *Giornale* di Delacroix [1] le miscele che egli tenta e delle quali anche si gloria. Egli dipinge ignorando completamente ogni regola di tecnica; e pur dubitando dell'avvenire della sua pittura, pur sapendola fragile e caduca, non si preoccupa affatto di lottare contro questa fragilità e caducità, di ricercarne le cause, di distinguere i colori resistenti dalle miscele dannose. È un fatalista. Si fa banditore di impiastricciature, di velature, di sbozzature, di miscele di cera vergine con olio, le più pericolose ad usare.

[1] *Journal de* Eugène Delacroix (Paris, Librairie Plon, 3 volumi, 1893 a 1895).

Le lacche svaniscono, i cinabri si anneriscono, ma Delacroix li adopera ugualmente. L'ultimo apprendista della Accademia di Belle Arti farebbe oggi di tutto per liberarsene [1].

Delacroix si mostra ancor meno legato alla tradizione allorchè si preoccupa di ravvivare il colorito sminuzzando la pennellata, e precorrendo l'impressionismo. Ed egli è veramente il rinnovatore del colorito vivace, e al tempo stesso il precursore della pittura d'aria aperta, in contrapposto ai Davidiani amanti del colore smorto, e in contrapposto ai romantici fanatici del rosso, quando egli scrive nel suo *Giornale*: " Io vedo dalla finestra un operaio che nudo fino alla cintura sta lavorando al selciato della strada, e confrontando il suo colorito con quello del muro esterno noto quanto

[1] Delacroix era buon giudice delle sue debolezze, ma le riconosceva solo quando si trattava di costruzione e di disegno. Il vecchio pittore Gigoux raccontava che il paesista Français, suo amico, allorchè faceva il litografo, aveva avuto da incidere la *Barca di Don Giovanni* di Delacroix; e che andato a domandare qualche consiglio e suggerimento al maestro, questi, dopo aver considerato il quadro, tutto stupito e desolato, diceva da sè: « Ecco qui una spalla di profilo sopra un busto di faccia. Ecco qui un uomo che muore di fame in mezzo all'oceano, e che io ho fatto grasso e ben pasciuto. È una follia ». E Français interrompeva: « Non potreste fare qualche ritocco? » E Delacroix: « No, vi sarebbe troppo da fare. Allora io avevo la frenesia di fare. Che volete che vi dica? Fate come volete. Audran ha ben corretto Lebrun, incidendolo; e voi correggete me ». In conclusione, per lui l'espressione valeva più della correttezza; e lo rivelò un giorno rispondendo a chi gli indicava un errore di costruzione: « Io correggerei volentieri, ma rischierei di perder l'espressione che è ben riuscita ».

le mezze tinte della sua carne sono colorite in paragone della materia inerte. Ho osservato la medesima cosa ieri, sulla Piazza di San Sulpizio, ove un monello era salito sulle statue della fontana, nel sole. Ed io vedevo un arancione smorzato nelle sue carni, un violetto vivissimo nei passaggi delle ombre, e riflessi dorati nelle ombre cadenti al suolo. L'arancione e il violetto dominavano alternativamente o si fondevano; i riflessi dorati tendevano al verde. La carne ha il suo vero colore solo in piena luce e specialmente nel sole. Quando un uomo mette il capo fuor della finestra, è tutt'altra cosa di quando è nell'interno della stanza. Perciò è stupido affaticarsi dentro gli studi a riprodurre dei colori falsi „.

Un'altra volta, trovandosi a Dieppe, nota: " Io scorgo dalla mia finestra l'ombra delle persone che passano nel sole sulla sabbia del porto; la sabbia di questa spiaggia è di per sè stessa violetta, ma diventa dorata al sole; e l'ombra di queste persone è così violetta che la sabbia ne diventa gialla. Sarebbe temerario concluderne che nella piena luce e specialmente in un effetto di sole come questo, il riflesso dovrebbe esser dato da questa spiaggia che è dorata dal sole e perciò gialla, e dal cielo che è azzurro, e che quindi questi due toni dovrebbero produrre necessariamente il verde? Tutti possono vedere alla luce

del sole questi effetti; ma quando essi scompaiono, i rapporti debbono rimanere gli stessi. Se il terreno apparirà meno dorato per la mancanza del sole, il riflesso sarà meno verde, cioè meno intenso: niente altro „.

Non si può ragionar meglio [1], ma Delacroix, inquieto e tormentato, non mette più in pratica la sua teoria quando si pone a dipingere; i i colori lo tradiscono, perchè li conosce, si potrebbe proprio dire, solo di vista. Egli passa tutta la sua vita tentando gli esperimenti e usando le ricette più disparate; e resta solo l'annunziatore e il preparatore della rivoluzione che si avrà verso la fine del secolo [2].

Ventitrè anni prima di Delacroix era nato in Inghilterra un grande artista, legato alla tradizione e al tempo stesso indipendente, il quale ispirandosi a Claude Lorrain e ai paesisti italiani, doveva a sua volta ispirare gl'impressionisti: e questi era Turner. Da prima acquerellista, aveva perfezionato

[1] Egli era solito dire: « Datemi del fango, ne farò la pelle di una Venere, se mi concedete di contornarlo di colori a modo mio ». Questo dimostra che egli istintivamente aveva intuito la medesima legge scoperta allora da Chevreul, che cioè un colore cambia d'aspetto secondo il contorno che ha.

[2] Baudelaire, che spesso scriveva dopo aver raccolto il pensiero di Delacroix, consiglia nelle *Curiosités esthétiques:* « Un buon metodo per sapere se un quadro è armonioso, è quello di guardarlo tanto da lontano da non comprenderne nè soggetto nè forma. Se è armonioso, ci darà già una sensazione d'arte e potrà entrare tra i nostri ricordi ».

i colori dell'acquerello, sostituendo quelli minerali con quelli vegetali, ed era riuscito ad ottenere con questo processo pittorico leggerezza, fluidità e luminosità. Egli spesso poneva giù, sull'esempio, come abbiamo detto, degli affreschisti, i suoi colori in toni decisi e crudi che si armonizzavano e fondevano a distanza: incosciente divisionismo [1]. Solitario, fuor della vita, egli morì ebbro di luce, mormorando: « Il sole è dio ».

E questo grido profetico doveva trionfare solo alla fine del secolo. L'epoca del bitume, del colore pesante e motoso, della fattura spessa e involuta, continuò in Francia anche dopo il 1870. Courbet, artista nell'anima, reagì contro la freddezza accademica, e propugnò, sull' esempio dei bolognesi e dei napoletani, il ritorno alla buona tradizione della pittura franca e spedita; ma appassionato pel chiasso e per l'eccentricità inventò una specie di smalto e aggravò la tendenza agl'impasti spessi e pesanti con l'uso del mestichino. Per imitarlo molti pittori intonacarono le tele, come muri con la cazzuola.

Frattanto in Inghilterra appariva un curiosissimo ritorno all' antico: il Preraffaellismo, che rimetteva in onore la fattura serrata e precisa, le

(1) Lo scultore Chantrey, che era amico di Turner, visitando in un giorno freddissimo una sala di esposizione, si fermò dinanzi ad un quadro di Turner, e aprendo le mani dinanzi ad un impasto di giallo cromo, in atto di chi è davanti a una stufa o a un caminetto acceso, gli disse: « Caro Turner, questo è il solo posto riscaldato in tutta la sala ».

tonalità vive e vibranti dei Primitivi fiamminghi e fiorentini. Ruskin che ne è stato l'araldo, ha scritto delle frasi che concordano perfettamente con le teorie del Delacroix, ad esempio: " Tutte le ombre dovrebbero essere di qualche colore, mai nere nè tendenti al nero; esse dovrebbero avere evidentemente e sempre una base luminosa... È cosa certa, assolutamente, che le ombre son colori quanto le luci „.

Ma, nemici giurati del bruno che imperversava nella scuola francese, i preraffaelliti ignorarono i *valori*, non occupandosi che dei *colori*; cercarono l' esecuzione dei particolari, l' uno dopo l'altro, pezzo a pezzo, senza guardare all'effetto totale; amarono la precisione degli oggetti, i particolari finiti, la vivacità dei colori, senza guardare all'armonia dell' insieme; condannarono la pennellata evidente e scoperta, anzi Watts la definì " una virtuosità che deriva dalla vanità dell'artista „; e per nascondere e dissimulare l'esecuzione pur raggiungendo la vivacità e la solidità dei colori, adoperarono impasti asciutti, appena imbevuti d'olio [1].

Questo ritorno alla vita passata, il quale giungeva a negar l'importanza della vita moderna, non poteva durare a lungo, ma conteneva un fondo

[1] Robert de la Sizeranne, *La peinture anglaise contemporaine*. (Parigi, ed. Hachette, 1904).

di verità, nella reazione contro il bruno e nella ricerca di toni limpidi. Infatti un nuovo movimento sorto poco dopo in Francia contro le formule in voga negli studi di pittura, parve trarre dal Preraffaellismo quell'amore per la vivacità dei colori, aggiungendovi uno spiccato senso di modernità e di verità. E fu questo l'Impressionismo, che volle dipingere il presente, dipingerlo esattamente, cogliendolo e sorprendendolo in piena luce.

Per l'impressionista la luce era il personaggio principale di un quadro, e il soggetto trattato era solo l'effetto di questa luce, nell'istante in cui veniva dipinto. Tanta era per lui l'importanza della luce, che non esisteva più il tono locale, cioè il colore che è particolare ad ogni oggetto; ma esisteva solo il colore che un dato oggetto ha in un dato momento e in una data luce. L'impressionista distingueva e notava le minime particolarità dell'attimo scelto; diventava il cronista dell'istante, lo storico di ciò che è fugace, il glorificatore del caduco e dell'effimero. Esecutore rapido e spedito, egli rinunziava alle sapienti e lente pratiche del passato, alle opere lungamente maturate e composte. Non era un artista di riflessione, ma di visione.

La luce chiara: ecco l'intento suo principale. E lo raggiungeva non più con l'opposizione dei neri, ma diffondendo questa chiarezza in ogni an-

golo della tela. E poichè il disegno, o meglio il contorno era per lui fatto dalla luce stessa, e la visione diretta si sostituiva alla concezione letteraria del soggetto, cioè alla composizione, la maniera di dipingere si venne tutta trasformando.

Per ottenere la freschezza e la limpidezza dei toni, alcuni impressionisti adoperarono addirittura la divisione delle pennellate, e non composero più i loro colori sulla tavolozza, ma li misero giù puri e semplici sulla tela in linee sottili che si dovevano fondere a distanza e formare la così detta *miscela ottica* [1].

Questo metodo non fu ugualmente seguito da tutti gl' impressionisti, ma tutti cessarono di porre sulla loro tavolozza toni terrosi o neutri, conservando solo quelli vivaci; e si dettero quindi ad osservare qual fosse il vero colore dei toni che in natura apparivano neutri.

Ad esempio: gl' impressionisti non ammisero nè i bianchi nè i neri; e Monet dipinse quella *Brinata* del Lussemburgo che dà forma reale ad una pura visione di colore, con soli bianchi. Gl' impressionisti non ammisero più ombre che non avessero

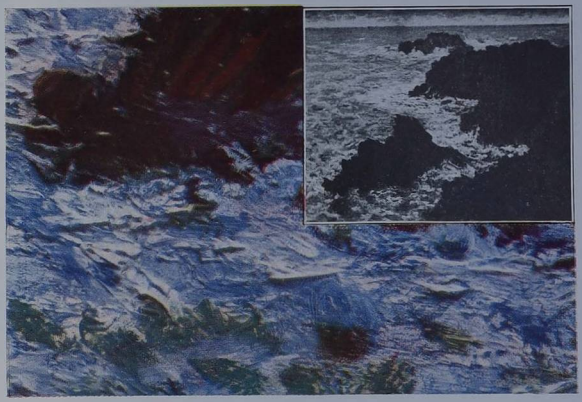
[1] Diremo fra poco come avvenga che i colori elementari, reali, mescolati fra loro non formino esattamente i colori *binarii* teorici, ma risultino più cupi. Gl'impressionisti mettono perciò un turchino ed un rosso l'uno accanto all'altro sapendo che per la *miscela ottica* il violetto che ne deriva è più vivace, mentre con la miscela sulla tavolozza sarebbe cupo e sordo.

il loro colore; e Monet dipinse il *Portale della Cattedrale di Rouen* con un insieme d'impasti svariati che sono tutt'una gioia per gli occhi. La linea, che i maestri tradizionali consideravano come la necessaria armatura di ogni opera pittorica, doveva essere sacrificata all' atmosfera, come già aveva preannunziato Delacroix in una pagina celebre: " Apro la mia finestra e guardo il paesaggio, ma non mi viene l'idea d'una linea „. E Monet dipinse la *Stazione di Saint-Lazare*, con le strade ferrate e le banchine, senza che in questo soggetto per così dire geometrico, domini la linea; solo il colore, il fumo, l'atmosfera ci colpiscono.

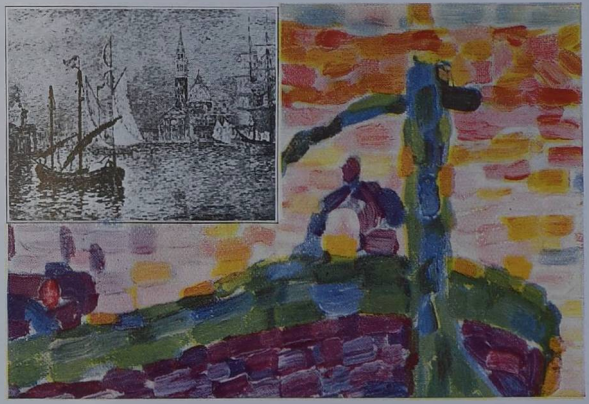
Renoir dipinse il volto della *Lettrice* al riflesso del libro ch'ella tiene aperto tra mano; e la bocca, d'un rosso vivo, si contorna di tocchi gialli; e più su appajono del rosso e del violetto, perfino del verde, tra i capelli biondi. I toni, che non corrispondono più al tono locale, si notano disordinatamente, senza passaggi apparenti. Ma da lontano quel volto ci appare freschissimo, di carne soda e luminosa.

Anche nei paesaggi i toni si confondono e si contrappongono. *I tetti rossi* di Pissaro formano un ammasso che da vicino ci colpisce solo per la strana fattura, ma che da lontano vibra tutto di luce.

Alla vista di questa pittura si rideva e si ur-



1° Pennellate separate poste nel senso dei piani per ottenere il rilievo. MONET, SCOGLI DI BELLE ILE. *(Parigi, Museo del Lussemburgo.)*



2° Pennellate regolari poste scientificamente l'una accanto all' altra. Il disegno e il rilievo sacrificati alla luminosità. SIGNAC, VENEZIA. *(Parigi, Museo Lussemburgo.)*

lava; ma intanto tutti schiarivano la tavolozza, e Degas esclamava: " Ci fucilano, ma ci vuotano le tasche „.

Del resto l'Impressionismo non si vantava di aver rotto ogni rapporto col passato; anzi salutava come suoi precursori Delacroix e Turner, e pretendeva di ricongiungersi alla tradizione di Watteau e di Claude Lorrain. Come abbiamo veduto, poteva anche ricollegarsi a Chardin [1].

Verso il 1880 l'Impressionismo di Monet, logico ma non sistematico e tanto meno scientifico, fu seguito dal *neoimpressionismo* [2], che tendeva a spingere fino alle estreme conseguenze i principii coloristici. Alcuni lavori scientifici sull'ottica avevano intanto destato grande interesse tra i giovani artisti. Dopo le teorie di Chevreul sullo spettro solare, Helmholtz s'era messo a studiare la percezione dei colori, e Charles Henry cercava di rannodare queste questioni alla pittura e di stabilire su principii fissi e precisi quello che Monet aveva messo in pratica liberamente.

La teoria dei colori complementari attrasse l'attenzione di Georges Seurat e di Paul Signac;

(1) Gli si sono trovati antenati anche più lontani. Il Greco mostra spesso delle preoccupazioni divisionistiche. Così Tintoretto, così pure Velasquez in alcune sue tele giovanili, eseguite a Siviglia.

(2) Paul Signac ha fatto nel suo vivace libretto *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme* la storia e l'elogio di questo metodo di pittura (2.ª ediz., Parigi, ed. Floury, 1911).

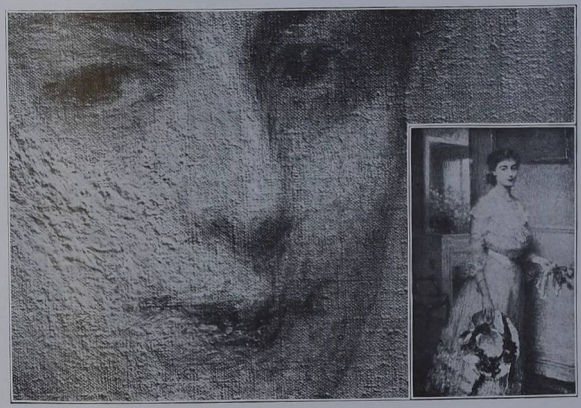
l'Impressionismo diventò scientifico e si chiamò *divisionismo* e poi *puntinismo* (*pointillisme*[1]). Le pennellate di Monet, nel senso dei piani e secondo il carattere della materia che si voleva imitare, si trasformarono in piccolissimi tocchi, rotondi, uguali, regolari, e di colori puri. I rapporti dei toni si notavano in bozzetto; poi venivano distribuiti e collocati con sfumature e passaggi, dedotti logicamente.

Già pel *Salon* del 1846, Baudelaire che oltre ad esser un grande poeta fu pure un critico d'arte acutissimo, scriveva le seguenti parole, forse più giuste oggi che allora: " Al tempo di Luigi XV v'erano ancora delle scuole, e una ve n'era durante il primo Impero: una scuola, cioè una fede, cioè la impossibilità del dubbio. E vi erano degli scolari uniti da comunanza di principii, obbedienti alle regole di un capo potente.... Pochi uomini hanno il diritto di regnare, perchè pochi uomini sono agitati da una grande passione. Mentre oggi, poichè tutti voglion regnare, nessuno sa governare sia pure sè stesso.... Nelle scuole, le quali non sono altro che la forza d'invenzione disciplinata, gl'*individui* veramente degni di questo nome assorbono i deboli; ed è giusto poichè una vasta produzione

(1) Vedi Gaetano Previati, *I principii scientifici del divisionismo* (Torino, ed. Bocca, 1906), dove le origini, le ragioni e le possibilità del divisionismo sono ricercate e studiate con grande coscienza.

PENNELLATE SEPARATE E DISTINTE

1° Pennellate a tratti disposti secondo il rilievo. H. MARTIN, SOTTO GLI OLIVI. Frammento col ritratto di Anatole France. *(Parigi, Louvre.)*



2° Intreccio di pennellate rotondeggianti e ditratti con tinte tenui. E. LAURENT, RITRATTO. *(Parigi, Museo del Lussemburgo.)*

è un pensiero dalle mille braccia. Ma questa glorificazione dell'individuo ha portato necessariamente a suddividere all'infinito il regno dell'arte; e l'individualità, questa piccola proprietà privata, ha divorato l'originalità collettiva. Il pittore ha ucciso la pittura „. Parecchi anni dopo Fromentin dichiarava: " L'individualismo nel metodo è soltanto uno sforzo per immaginare quello che non si è mai imparato, e in certe abilità pratiche si scorgono i faticosi espedienti di un'anima in pena. Quasi sempre la così detta originalità nasconde nel suo profondo un disagio senza rimedio „.

Si aggiunga che le esposizioni davano ormai, e dànno ancora, voga ai procedimenti più ciarlataneschi perchè non v'è altro modo per distinguersi tra la compatta folla dei colleghi. Bisogna essere indipendenti, provare di esserlo, ed attrarre l'attenzione del pubblico. La fattura strana e il colore stravagante possono servire a ciò, e se ne abusa. E si inventano nuovi processi di esecuzione, nuovi principii di colorazione. E poichè appena essi sono notati, sono anche imitati e perdono quindi di valore e di curiosità, se ne inventan subito dei nuovi. Solo così sono nate tante formule che hanno avuto un favore fugace, e che in questi ultimi quarant'anni sono state l'una dopo l'altra abbandonate e dimenticate.

Il tono neutro del bitume, messo al bando

come dannoso, è stato prima rimpiazzato da un tono rosso e caldo come il bruno di Van Dyck: il suo dominio ha durato parecchio tempo. Ma per reazione la tonalità bruna ha richiamate le tonalità chiarissime e pallide di Bastien Lepage, anzi addirittura il bianco. Poi l'Impressionismo ha fatto diventare di moda il bluastro, e per vicinanza, il violetto; e si son vedute tutte le ombre violette. Subito, per una nuova reazione, è venuto il momento favorevole anche pel giallo di cadmio. Oggi, se si può fissare anche questa moda fugace, domina invece il verde, che nei pittori dagli occhi pigri rimpiazza i toni che sarebbe troppo difficile studiare e riprodurre uno a uno.

Bitume, rosso, bianco, violetto, giallo di cadmio, verde: e non si dimentichi il nero che a Cottet ed ai suoi amici ha valso il nomignolo di " banda nera „. Non v'è insomma colore che per breve tempo non abbia servito di fondamento ad un'intonazione di moda in questi ultimi anni.

E lo stesso è avvenuto per la fattura, tanto in Francia che in Italia. S'è dipinto su smalti spessi come intonaco con succhi leggerissimi; poi si sono adoperati gl'impasti gravi e diretti; più tardi è venuta la voga del divisionismo; infine sono riapparsi gl'impasti diluiti nelle essenze. Oggi, nel 1912, tutte le visioni e tutte le tecniche s'incontrano e si contrappongono. In Francia, pitture vivaci

alla Besnard, chiaroscuri alla Carrière, intonazioni nerastre alla Cottet, velature trasparenti alla Latouche e impasti robusti alla Simon, fatture divisionistiche alla Renoir e pitture sciolte e libere alla Blanche. Si confrontino in Italia un quadro di De Maria e uno di Tito, un quadro di Mancini e uno di Previati; in Germania un quadro di Liebermann e uno di Thoma, un quadro di Stuck e uno di Klinger.

Per un curioso equivoco, in presenza di questo predominio delle formule tecniche si raccomanda agl'incompetenti: — Non guardate mai un quadro da vicino!

Invece la pittura moderna merita nuova e speciale importanza per la fattura, che bisogna esaminare da lontano e da vicino. Gl' iniziati lo san bene. Il loro godimento è duplice: da lontano pensano al vero, lo ricordano e fanno confronti; da vicino guardano alla fattura, alle difficoltà che offre, a come è condotta. Ed è questa un'arte di decadenza, se vogliamo, ma è l'arte che si rivolge a noi e corrisponde purtroppo al nostro gusto di dilettanti annoiati.

Lo stesso nostro dilettantismo ha spinto alcuni a reagire contro la mania della fattura e contro la virtuosità del pennello, ed a pretendere d'essere ingenui e semplici: Denis, Previati, magari Matisse. E questo gusto per la falsa ingenuità è l'ultimo gusto

di moda. V'era un'isola di salvezza per la serietà dei pittori, l' Inghilterra: anch'essa comincia ad essere colta dalla follìa.

Dopo ciò si può pensare che tutto è stato tentato in pittura e che l'epoca nostra è una specie di torre di Babele della tecnica pittorica, nella quale la folla degli artisti adopera formule e ricette d' ogni tempo e d'ogni scuola; parla tutte le lingue, e vive e morte; usa dialetti e gerghi; è eloquente e balbetta; tenta ora l'esperanto, ora il gridìo dei lattanti.

Disgraziatamente tutte queste preoccupazioni per la fattura mirano ad abbagliare, e non a costruire solidamente. E qui sta il peggior male. Chè queste maniere, immaginate senza raziocinio, senza riguardo per la salvezza del quadro, e solo per suscitare una breve curiosità, finiscon poi generalmente in disastri.

In mezzo a questi sforzi d'esser tutti diversi nei mezzi d'espressione, tutti i vecchi processi tecnici sono stati di nuovo adoperati, ma spesso contro la loro natura. Il pastello, ad esempio, è tornato nel favore in cui era nel settecento, ma risente del gusto ormai generale per i grossi impasti; e invece di avere una superficie sottile e distesa, è tutto tratti e tocchi spessi e grassi, imitando più che può la pittura ad olio, mentre nel settecento la pittura ad olio aveva subito l'influenza del pastello. L'acquerello

1° Impasti messi giù colla spatola. DIAZ, I PIRENEI. *(Parigi, Louvre.)*

2° Procedimenti diversi, lasciati tutti visibili. MONTICELLI, STUDIO.
(Parigi, Coll. Chateau.)

si confonde pure con fatture diverse; vi si mescola del guazzo, della tempera e perfino del pastello.

Progresso della visione pittorica, decadenza dei metodi pratici: tale è insomma il bilancio del secolo decimonono. Noi possediamo opere degne del passato; ma la loro fragilità, la loro caducità sono estreme; noi le vediamo svanire e scomparire di giorno in giorno.

I pittori antichi usavano colori meno resistenti dei nostri, e pur tuttavia le opere loro, vecchie di secoli, quando i restauratori le han rispettate, sono meglio conservate delle nostre, spesso in rovina dopo pochi anni.

Fromentin osservava con la sua bella onestà nei *Maîtres d'autrefois:* " Una verità potrebbe metterci tutti d'accordo: che cioè v'è in pittura una pratica la quale s'impara e perciò deve essere insegnata, un metodo elementare che può e deve essere tramandato da una generazione all'altra; che questa pratica e questo metodo sono necessari ai pittori quanto l'arte del ben parlare e dello scrivere correttamente agli oratori e agli scrittori; che non v'è nessun male se questi elementi sono comuni a tutti; che insomma è un meschino e vano modo di provare che si è qualcuno, quello di pretendere di distinguersi con l'abito quando con la propria persona non si riesce a distinguersi affatto. Prima era tutto il contrario;

e lo si vede dalla perfetta unità delle scuole, dove la stessa aria di famiglia si ritrova in artisti anche eccelsi. Quest'aria di famiglia veniva loro proprio da un'educazione semplice, uniforme, ben intesa, e, come si vede, opportuna e salutare. Proprio questa educazione dovrebbe adesso essere ritrovata e insegnata... „

LA VISIONE
E I PROCESSI TECNICI

Arte alcuna non v'è che porti seco
Delle scienze maggior necessità.
SALVATOR ROSA: *La Pittura.*

LA VISIONE DEI COLORI NEL PASSATO.

QUANDO l'uomo primitivo volle esprimere i suoi pensieri e fissarli, dovette ricorrere a segni che diventarono poi una scrittura, un disegno, e qualche volta una pittura. Nella rappresentazione ideografica, questi segni offrirono immagini della realtà destinate a significare delle idee, e tanto gli Egiziani quanto i Greci adoperarono le medesime parole quando vollero indicare il lavoro dello scrittore e quello del pittore.

Questa origine comune delle arti e delle lettere ci fa ricordare una frase degli *Entretiens d'atelier* del Couture: " L'artista è il primo degli scrittori. I più grandi scrittori sono quelli che meglio descrivono o dipingono, e forse essi non sono che dei pittori mancati. Omero canta che Nausicaa è bella, mentre Fidia esprime realmente que-

sta bellezza „. E Couture terminava col porre Fidia, Michelangiolo, Raffaello al disopra d'Omero, di Virgilio, di Shakespeare.

Couture esagerava. Lo scultore e il pittore non potranno esprimere che un momento d'un'azione; mentre lo scrittore la può preparare, condurre, compiere, mostrarne le origini, lo sviluppo, le conseguenze. Couture rinnovava senza saperlo le interminabili e inutili e spesso puerili discussioni del Cinquecento sulla preminenza delle varie arti, delle quali discussioni l' esempio più bizzarro e più accessibile è nelle lunghe scritte che recano in mano lo scultore e il pittore scolpiti nei dossali dell'aula della Scuola di San Rocco a Venezia.

I geroglifici che tracciavano idee generali, erano facilmente accessibili e imponevano un minimo sforzo intellettuale. Essi parlavano della vita e della morte, degli dei e dei re, conservando un carattere pubblico e popolare. Pure v' era già un conato artistico in chi cercava di rappresentare graficamente una forma comune. V'era già il disegno, e appena vi si aggiunse il colore, vi fu la pittura. E questo disegno e questa pittura indicavano l'idea che si aveva del vero, la visione della realtà attorno. Varii studiosi han cercato di stabilire quale fosse la visione dei colori nei tempi preistorici e nelle varie epoche dell'antichità. Ma sembra non si sieno curati di studiare la vi-

sione delle forme nei popoli primitivi che era vivacissima e acuta a sorprendere i movimenti più rapidi degli animali comuni. Senza scendere ad esempii, se si considerano i primi saggi d'ogni arte o d'ogni artista, si viene alla conclusione che gli oggetti appaiono tanto all'artefice primitivo che al principiante, come forme chiuse in un contorno, piatte e senza rilievo.

Tutta la scultura primitiva infatti è piatta, tutta la pittura primitiva si occupa del contorno e non del rilievo. Il senso del rilievo compare poi a poco a poco, e il modellato è da prima appena accennato con piani sommarii in scultura, con mezze tinte chiarissime in pittura. E l'età pura e dolorosa dell'arte e degl'ingegni in formazione.

Ingres ai suoi scolari che gli mostravano i loro saggi, diceva sempre, a quel che narra Amaury Duval nel suo volume di ricordi su l'*Atelier d'Ingres*: — È piatto... Mancano le mezze tinte... Io ho fatto della pittura come questa, ma adesso ottengo il rilievo... Il rilievo ci vuole! — Filippo Palizzi, quando fu dal Morelli condotto a giudicar nello studio gl'*Iconoclasti*, si pose accanto alla figura del manigoldo che calpesta il dipinto e disse al Morelli: — Confronta me e lui. Lui ha da avere il rilievo che ho io. — Molti artisti, e forse i migliori, a mano a mano che invecchiano,

vedono il modellato e il rilievo con maggior precisione: Tiziano, ad esempio.

Si può quindi concludere che la visione delle forme subì anche nelle scuole d'arte, come subisce in ogni artista, un'evoluzione che va dal *piatto* al *rilevato*, dalla superficie al volume. Anzi questo è un ottimo criterio per giudicare se un quadro antico è autentico o è una copia, e anche per giudicare se un amatore d'arte è un dilettante o un esperto [1].

Ma è seguito lo stesso per la visione dei colori? È certo che un uomo semplice, primitivo, senza un occhio educato, scorge il tono locale e monocromo, ma non distingue le sfumature dei varii piani. Un levantino, essendosi fatto fare il ritratto, si lamentava che il rosso del suo fez fosse sporco da un lato; e il pittore ebbe un bel dimostrargli che cosa fossero ombra e luce, ed assicurarlo di aver dato rilievo e luminosità al suo fez; il levantino, imperturbabile, si tolse il copricapo e lo fece girare sotto il naso del ritrattista, ripetendo: " Rosso, rosso, rosso, dapertutto rosso „.

[1] È importante notare quanto col progredire della pittura e del senso del volume, lo studio del dar rilievo agli scorci sia diventato pei giovani pittori quel che il famoso « ponte dell'asino » era ed è pei giovani studenti di geometria. Cfr. nel solo cinquecento italiano il terzo capitolo della *Pittura* nell'introduzione alle *Vite* del Vasari, — *degli scorti delle figure al di sotto in su e di quegli in piano*, — e il capitolo sesto *Degli scorci* nei *Veri precetti della pittura* di G. B. Armenino scolare di Pierin del Vaga. (Ravenna, ed. Tebaldini, 1587).

Alla fine il pittore cedette, e distese sulla tela un bel rosso tutto unito... Allora il committente applaudì: aveva il fez che voleva.

Certamente l'occhio ha bisogno d'una certa educazione per distinguere e valutare il rilievo, la modellazione, i toni. Ma la nostra visione, anche giunta a tanto, è perfetta nella valutazione delle sfumature della gamma cromatica? Fu e sarà sempre quale è oggi? Hugo Magnus, un dotto tedesco, ha studiato la quistione ed ha concluso che v'è stata un'evoluzione generale nella percezione dei colori [1]. Secondo lui, l'uomo non ha percepito sempre i colori che noi percepiamo, e non percepirà sempre quei soli colori che percepiamo oggi.

S'intende che le teorie di Darwin (eravamo nel 1877) formano la base di questo sistema del Magnus, il quale perciò s'è domandato se non si possan conoscere le fasi di questo sviluppo da alcune traccie che sarebbero rimaste nel linguaggio del tempo storico e dell'età classica, e ha esaminato la Bibbia, i poemi omerici, gl'inni del Rig-Veda, lo Zend-Avesta, provandosi a dimostrare come gli uomini di quei tempi lontani non abbiano

(1) Hugo Magnus, *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, 1878. L'originale tedesco è dell'anno prima.

Cfr. prima del Magnus Helmholtz, *L'optique physiologique*, Paris, 1867, — e Brücke, *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, Paris, 1866.

veduto nella natura tutti i colori che noi vi scorgiamo, o almeno non li abbian notati, il che porterebbe a credere che essi fossero più sensibili ad alcune sfumature, e meno ad altre.

Il Magnus pensa che la vista umana, sensibile in origine più alla quantità che alla qualità, accogliesse la luce con maggiore intensità, ma con minore finezza. " La retina — egli spiega — si trovava, per tutta la sua superficie, in una condizione analoga a quella in cui oggi si trova la zona periferica di questa membrana, dove appunto essa è ancora insensibile ai colori, dove ogni colore perde le sue caratteristiche e appare solo come un grigio più o meno chiaro „.

Quindi la sensibilità pei colori si sarebbe sviluppata nell'ordine dello spettro solare: i colori più vivi quali il giallo ed il rosso sarebbero stati percepiti prima di quelli più pallidi come il verde e l'azzurro. A questo proposito il Magnus rileva come negli inni vedici, nello Zend-Avesta, nell'Antico e nel Nuovo Testamento non si parli mai del cielo azzurro; e come nei poemi omerici, ove compaiono il giallo e il rosso, non si trovi un solo accenno al verde degli alberi e al turchino del cielo. E cita le antiche descrizioni dell'arcobaleno: nell'Iliade, ad esempio, l'arcobaleno è ricordato come tutto rosso, di porpora.

Per lui la lingua si arricchisce a poco a poco,

via via che si sviluppa la facoltà di discernere le sfumature scure e cupe. Lo dice anche Goethe: " Se i pitagorici non ricordano il turchino, noi dobbiamo concludere che il turchino ha tali affinità con le tinte cupe ed oscure che è stato possibile confonderlo per lungo tempo con esse „.

Così il Magnus suppone che i nostri discendenti distingueranno un giorno " un colore speciale là dove, pei nostri occhi, cessano i colori dello spettro solare „, ed aggiunge: " Sembra che specialmente riguardo al violetto la nostra sensibilità sia oggi ancora in uno stadio di elaborazione, così che non è difficile sentir chiamare violetto una sfumatura che ad altri sembra un azzurro „. E descrive osservazioni fatte da lui su bambini di pochi mesi i quali fissano i colori vivi e luminosi come il rosso, mentre rimangono indifferenti ai colori meno intensi.

Questa teoria ci era sembrata strana e ne volemmo domandare al pittore Stefano Dinet, che dal 1882 va quasi ogni anno a dipingere in Algeria, in Tunisia e nelle oasi, e che ha così avuto l'occasione d'osservare e di studiare i nomadi del Sahara rimasti in condizioni di vita analoghe a quelle in cui si trovavano gli eroi di Omero e dello Zend-Avesta. Il Dinet ci rispose subito che egli stimava la teoria del dotto tedesco priva di valore e di autorità.

" Il vostro scienziato — ci scrisse — basa la sua ipotesi su parole trovate nei poemi indiani e

in Omero. Ma chi ci prova che queste parole significano quello che egli crede? Chi ci dice che non esistevano altre parole delle quali non si sono serviti nè Omero nè i poeti indiani? Gli arabisti più esperti e più dotti commettono errori enormi quando traducono le parole arabe senza l'aiuto di arabi capaci d'indicar loro precisamente le innumerevoli sfumature della loro lingua; e si ostinano a dare il significato preciso che hanno le parole moderne delle nostre lingue europee civilizzate e pratiche, alle parole di questa lingua araba vaga e ricca al tempo stesso, imprecisa e colorita, la più poetica e la più immaginosa che vi sia mai stata „. Il Dinet aggiunse curiosi esempii della libertà e della fantasia di queste lingue orientali che, per la loro origine, debbono offrire stretti rapporti con le lingue greche ed indiane. Un arabo ad esempio, nel veder una tela bianca dice subito: " Questa tela è verde „. Ma il verde è il colore delle foglie e significa per lui la freschezza, l'umidità della verdura; la frase: " Questa tela è verde „, significa: " questa tela è stata lavata da poco, è ancora umida „. E così un dotto che non conosce come stanno le cose, concluderà che l'arabo non distingue il verde dal bianco „.

Dinet citò anche questo fatto: " quando si domanda ad un europeo, a un funzionario civile o militare, di qual colore sono le roccie d'una qual-

siasi regione dell'Africa, questi risponde generalmente che sono grigie per quanto la colorazione delle roccie del Sahara sia molto intensa e vivace. Ma se voi fate la medesima domanda ad un arabo, questi vi risponderà che sono azzurre, rosse, gialle o verdi, esagerandone piuttosto che attenuandone la tonalità. L'arabo chiama " azzurro o del color dei ciottoli del fiume „ il cavallo ch'egli valuta di più, mentre noi lo diremmo grigio. Ma l'arabo scorge la speciale sfumatura di questo grigio. E questo ci prova che l'occhio del nomade è più sensibile ai colori dell'occhio dell'uomo civilizzato, fatta eccezione, s'intende, per gli artisti i quali, per la loro professione, debbono continuamente esercitarsi nella valutazione dei colori „.

Il Dinet pensa dunque che l'evoluzione vi fu non nella visione, ma nella espressione della visione, intendendo per espressione tanto il linguaggio che la pittura. Desiderando però di porre solo gli estremi della quistione e di lasciare che il lettore giunga da sè ad una conclusione, abbiamo domandato a un pittore che ha fatto un lungo soggiorno nell'Africa Australe come missionario evangelico, a Frédéric Christol, la sua opinione; ed egli ci ha risposto aprendo il suo recente volume sull'arte nell'Africa Australe, là dove dice [1]: " La conoscenza dei co-

[1] F. Christol, *L'Art dans l'Afrique Australe* (Paris, Berger-Levrault, 1911). Il Christol scoprì e copiò nel 1884 una pittura su roccia, presso

lori presso questi popoli è limitatissima; essi ignorano affatto l'esistenza dell'azzurro e lo confondono col grigio; e lo stesso avviene pel violetto, per l'aranciato e per altri toni intermedii che essi non distinguono dato il loro daltonismo. Pure essi distinguono il verde, che invece non esiste per altri indigeni, specialmente al Gabon „.

Aggiungeremo che il Christol non aveva mai sentito parlare delle teorie del Magnus, e che quindi le sue osservazioni si basavano solo sui fatti e non dipendevano da ricerche sopra una teoria che egli volesse dimostrare vera.

Forse un giorno i paletnologi ci diranno l'ultima parola sull'uomo primitivo; ma in ogni modo, anche se si riuscirà a dimostrare che vi è stata un'evoluzione della visione, non dovrebbero i pittori dipingere secondo la nostra visione d'oggi, senza pretendere di anticipare la visione dell'avvenire? [2]

Hermon, nella regione dei Bassonto, dov'era rappresentato un combattimento tra giganti negri, pigmei bruni e bestie. Presentata alla Società geografica, questa pittura è divenuta classica come documento dell'arte primitiva.

([1]) Il più compiuto libro su questo problema, libro che ci sembra ben poco noto, è quello del dottor N. P. Bénaky, *Du sens chromatique dans l'antiquité* (Parigi, ed. Maloine, 1897). Per concludere, ecco ciò che ci ha detto un arguto amico il quale giudica le teorie del Magnus paradossali e fantastiche: « Un francese reduce dalla Germania sostiene di aver sentito dire da un collega del Magnus che i francesi non distinguono il giallo dal bianco, poichè chiamano vino bianco un liquore decisamente giallo. Ed è così che i dotti tedeschi fan della scienza ».

LA VISIONE SCIENTIFICA DEI COLORI.

Leonardo da Vinci scrisse il primo trattato di pittura nel quale si parlasse di luce e di colori con uno scopo scientifico ed artistico. I trattati anteriori, come quello di Cennino Cennini pur così preciso e pratico, non si proponevano altro scopo all'infuori di quello che riguarda l'arte pittorica e la sua tecnica. I rapporti dei colori tra loro, le leggi che sembrano regolare questi rapporti, i fenomeni luminosi naturali e i mezzi atti a riprodurli in pittura, sono stati insomma studiati per la prima volta da Leonardo in un modo, se vogliamo ancor incerto e dubitoso, ma con osservazioni che solo nel secolo scorso l'arte e la scienza riuscirono a confermare. Da Leonardo al Lomazzo il cui *Trattato della Pittura* uscì nel 1584 [1] e al Mengs [2] non vi fu un progresso notevole in queste teorie. Ma le teorie scientifiche non sono mai state utili ai pittori: i veneziani e i fiamminghi furono soltanto dei praticissimi empirici del colore, eppure Leonardo, con tutta la sua scienza e la sua antiveggenza, non potè eguagliarli.

Non si potrebbe dunque affermare che fissando le leggi dei rapporti fra i colori si possono rispar-

(1) *Trattato dell'Arte de la pittura* di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore (Milano, presso P. S. Pontico, 1504).

(2) Mengs, *Opere*. Bassano, 1783.

miare ai giovani artisti le prime incertezze e i primi dubbi. Ma d'altra parte non bisogna credere, come si ripete troppo spesso, che solo il disegno si può imparare, mentre quello del colore è un dono naturale; poichè vi sono stati pittori, dal Delacroix al Morelli, i quali sono diventati coloristi solo dopo uno studio cosciente e indefesso. Nelle grandi epoche del colore, si deve infatti credere che tutti gli artisti sieno nati coloristi, o non è più giusto supporre che sieno diventati coloristi sotto l'influenza dei maestri e dei compagni?

L'armonia si acquista più per pratica che per teoria, tanto che nel trattato di Leonardo si trova già il principio dei colori complementari stabilito parecchi secoli dopo da Chevreul, ma questo principio non fece di Leonardo un colorista, come oggi non fa tutti coloristi l'ormai notissima legge dei colori complementari. Queste leggi possono facilitare studii e ricerche, ma in pratica non è possibile dar loro la stabilità delle leggi naturali. Tutte le leggi teoriche vengono quasi sempre turbate e contraddette da casi imprevisti, primo, nel caso nostro, la speciale natura d'ogni vero artista. Con tutto ciò crediamo necessario esporre le opinioni dei dotti, poichè esse hanno avuto in questo tempo una grande influenza sulla tecnica della pittura.

La scienza distingue dunque tre colori semplici: il giallo, il rosso, l'azzurro. Questi colori ge-

neratori combinati a due a due, formano tre altri colori detti *binarii* o doppi: l'arancione, ottenuto dal giallo e dal rosso; il violetto, dall'azzurro e dal rosso; il verde, dall'azzurro e dal giallo.

Si hanno così sei colori: il violetto, l'azzurro, il verde, il giallo, l'arancione, il rosso, i quali sono stati ingegnosamente disposti sopra un fondo, a uguale distanza, e digradati e sfumati insensibilmente fino a farli coincidere l'uno con l'altro.

Ma così già noi andiamo contro la realtà la quale ci mostra prima di tutto che i colori generatori non darebbero i colori binarii teorici se si facessero delle vere miscele con colori veri, ma sibbene dei verdi, degli aranciati, dei violetti cupi ed oscuri, in disaccordo coi colori generatori. Per accordarli occorrerebbe sporcare, imbrattare i colori generatori, trasformarli, e perderne quindi qualcuno.

In quanto poi alla scala cromatica disposta a tondo e detta perciò circolare, bisogna innanzi tutto notare che il prisma reca alle sue estremità dei colori che sfuggono al nostro sguardo [1], ma che rivelano la loro esistenza sotto un'azione chimica o calorica: calorica oltre il rosso, e chimica oltre il violetto. Si aggiunga che è impossibile condurre il

[1] Si son già notati al di là del violetto una sfumatura detta *grigio-spigo*, ed al di là del rosso un cremisi. Diciamo questo a proposito della teoria del Magnus.

violetto verso l'estremità del prisma fino a fonderlo insensibilmente col cremisi. È un peccato, perchè il cerchio cromatico, con la sua disposizione, permetteva di impostare in una maniera stupefacente la famosa teoria dei colori complementari...

Ed ecco questa teoria, così come la enunciò nel 1812 Charles Bourgeois, in una sua Memoria letta all'Accademia delle Scienze: " Poichè il colore bianco contiene i tre colori elementari e generatori, giallo, rosso e azzurro, ciascuno di questi colori serve di complemento ai due altri per formare l'equivalente della luce bianca. Si è dunque chiamato *complementare* ciascuno dei tre colori elementari, in rapporto al colore *binario* che gli corrisponde. Così l'azzurro è il complementare dell'arancione perchè l'arancione essendo composto di giallo e di rosso contiene gli elementi necessari a dare, insieme con l'azzurro, la luce bianca. Per le stesse ragioni il giallo è il complementare del violetto, e il rosso del verde. Reciprocamente, poi, ciascuno dei colori binarii misti e cioè arancione, verde e violetto, ottenuti dalla fusione di due colori elementari, è il complementare del colore elementare non adoperato nella fusione; e così l'arancione è il complementare dell'azzurro, perchè l'azzurro non è entrato nella fusione d'onde è uscito l'arancione „.

Nel 1825 lo Chevreul intraprese delle ricerche

sui contrasti dei colori e chiamò l'elevazione di tono che i colori complementari si dànno l'un l'altro, *la legge del contrasto simultaneo dei colori.* Ma questa elevazione simultanea dei colori complementari posti gli uni accanto agli altri e decretata dalla scienza, è di continuo violata in natura.

Il Dinet ci ha detto a questo proposito: " Mai o quasi mai le leggi sui complementari di Chevreul hanno un riscontro nella natura. Se esse hanno un fondamento di verità, — nè siamo abbastanza dotti per discuterlo, — esse esistono certo in un altro mondo ove sono colori ideali, perchè la luce, la distanza, le proporzioni, le materie dalle quali è impossibile separare questi colori, anche con tutte le precauzioni che si possono avere in un laboratorio per vederli isolati, impediscono a queste leggi di essere mai esatte. Quando si accusa il pantalone rosso dei fantaccini francesi di esser troppo visibile in campagna, gli ufficiali fanno notare che da lontano, sul verde, sembrano neri. Neri! Eppure il verde dovrebbe renderli più vivaci, poichè il verde è il complementare del rosso. Per compenso non si sono mai dipinte di rosso le navi da guerra, perchè si era notato che l'azzurro del mare già rialzava la vivacità dei fumaioli rossi dei transatlantici; eppure l'azzurro non è il complementare del rosso „.

Per amore di compiutezza, notiamo gli altri tre contrasti classificati dallo Chevreul, pur considerandoli sempre e soltanto come leggi teoriche [1].

Dopo aver enunciato la legge del *contrasto reciproco* dei colori, Chevreul descrive il seguente fenomeno, chiamandolo del *contrasto successivo*. Se noi guardiamo intensamente un'immagine dipinta in nero su un fondo bianco, e poi volgiamo l'occhio ad un fondo nero, vi vediamo riprodotta in bianco sul nero la medesima immagine. Così pure, se l'immagine che fissiamo è colorita, quando poi guardiamo uno schermo bianco vi scorgiamo la stessa immagine ma nel colore complementare; verde, cioè, se l'immagine che fissavamo era rossa. Lo Chevreul chiama *contrasto misto* il fenomeno pel quale quando osserviamo attentamente un'immagine colorita e volgiamo poi l'occhio sopra un'altra immagine colorita diversamente, in questa seconda immagine scorgiamo il complementare della prima.

Questi fenomeni sono stati osservati qualche volta anche da profani, e se ne hanno ricordi storici. La notte della strage di San Bartolomeo, dei giuocatori videro ad un tratto colorarsi di sangue i dadi coi quali giuocavano: forse avevan vicino

[1] Cfr. dopo lo Chevreul, Rood, *Théorie scientifique des couleurs* (Parigi, 1881, ed. Alcan), ed Helmholtz, *L'optique et la peinture* (Parigi, 1891, ed. Alcan).

un fascio di foglie verdi, oppure gettavano le carte su di un tappeto verde. Inoltre si legge il passo seguente nelle *Conversazioni di Goethe*: " Eckermann racconta che passeggiando in un giardino col filosofo in una bella mattina dell'aprile del 1829, notò che, se fissavano dei fiori di croco in piena fioritura e poi guardavano il suolo, vi scorgevano delle macchie violette ".

Un giorno Delacroix stava dipingendo un panneggio giallo, ma non riusciva a dargli l'intonazione voluta; allora pensò di andare al Louvre per vedere panneggi simili dipinti dal Rubens e fece chiamare una vettura. S'era circa il 1830, quando cioè usavano a Parigi le vetture pubbliche dipinte di giallo canarino. Appena Delacroix fu nella strada e vide la vettura al sole, s'accorse che il giallo di essa produceva delle ombre violette. Pagò il cocchiere e rientrò nello studio, senza andare più al Louvre: ormai sapeva quel che voleva.

Infine secondo la *legge delle risultanti* due colori messi a contatto o sovrapposti, a seconda dello spazio che ciascuno occupa, dànno l'illusione di un terzo colore che in realtà non esiste. Questo colore nato dalla miscela ottica è una *risultante*.

A questo proposito Chevreul ha osservato: " Porre un colore sulla tela non consiste soltanto nel distenderlo tutto quanto, ma anche nel con-

tornarlo col suo complementare „. Un esempio è nel quadro *Donne d'Algeri* del Delacroix dove una camicetta rosa sparsa di fiorellini verdi dà un tono indefinibile e impossibile a riprodurre coi colori della tavolozza, poichè esso è solo una *risultante* della miscela ottica del verde dei fiorellini e del rosa della camicetta.

Il Delacroix, sebbene fosse un contemporaneo dello Chevreul, non lo conobbe, e non ebbe neppur bisogno di conoscerlo; poichè, come già abbiamo detto, le scoperte scientifiche servono a precisare i fenomeni, ma la maggior parte degli artisti hanno fatto sempre a meno di tali scoperte e solo oggi ne esagerano l'importanza.

Il pittore Dinet ci ha dichiarato a questo proposito: " Si fanno dire al povero Chevreul certe sciocchezze, delle quali egli non è proprio responsabile. Il pittore che vuole adoperare un rosso, crede di seguir la scienza accostandogli un verde, e s' immagina di ottenere così maggiore vivacità, maggiore luce, maggiore armonia. Ma prima di tutto Chevreul ha detto che, se i due colori hanno uguale superficie, invece di accendersi l'un l'altro, contrastano tra loro, in modo che la vivacità dell'uno smorza la vivacità dell'altro e l'effetto finale è nullo. In secondo luogo la luminosità non ha a che far niente coi complementari; e un pittore che circonda di verde una lanterna veneziana rossa per renderla

più luminosa, dimostra di non aver mai veduto una lanterna veneziana rossa, perchè si sarebbe accorto che l'aureola intorno ad essa è d' un rosso violaceo; e così distrugge la luminosità, pel gusto d' usare il complementare. Infine l'armonia non ha niente a che fare coi complementari, e tutti i colori possono essere avvicinati armoniosamente. L'armonia tra due toni, quali si voglia, dipende dalle sfumature, dalla proporzione, dall' immissione di altri colori o nella loro massa o intorno a loro, e da altri mille fattori indefinibili. Solo l' istinto e l'educazione dell'occhio possono far riuscire i pittori a quella armonia della quale, ad esempio, sono maestri insuperabili gli orientali: ma essi avevano la fortuna di ignorare la legge dei complementari. È difficile ad esempio, per un pittore o per un decoratore, armonizzare i colori nazionali francesi: l'azzurro, il bianco, il rosso. Ebbene, dal Marocco al Giappone, passando attraverso alla Persia, troverete questi tre colori su tutte le ceramiche e su tutte le porcellane, disposti deliziosamente. Perciò i pittori e i decoratori non domandino alla scienza quello che essa non può dare. Le chiedano soltanto colori resistenti e buone vernici, non altro. La scienza non potrà dar loro gli occhi se non li hanno, e turberà e confonderà anzi la loro visione con teorie necessariamente poco esatte „.

Al pratico scetticismo del Dinet è bene per

amor di giustizia contrapporre l'entusiastica fede che ha nei principii scientifici della pittura un pittore italiano, Gaetano Previati, il quale del resto non applica sempre nei suoi quadri lirici e sintetici le sue teorie. Ma queste teorie ha esposte con una chiarezza e una coscienza ammirevoli nel libro: *I principii scientifici del divisionismo* [1] che è il maggiore sforzo fatto da un pittore moderno per rendersi conto dei propri mezzi di espressione.

DESCRIZIONE DEI PROCESSI PITTORICI.

Da quando gli artisti imitano il vero per mezzo di polveri colorate fissate da un conglutinante sopra una superficie qualsiasi, muro, legno o tela, essi incontrano difficoltà infinite e contraddittorie.

Hanno infatti bisogno di ottenere insieme l'opacità e la trasparenza, la luminosità e l'ombra, l'aridità e l'umidità; e cercan quindi sempre nuovi processi che permettano loro ora di trar profitto da tutta la forza di riflessi che ha ciascuna molecola di colore in polvere, ora di neutralizzar questa forza con un glutine.

[1] Torino, ed. Bocca, 1906. Il capitolo ottavo *Sguardo retrospettivo sulla teoria e la tecnica della pittura* svolge con dottrina, sopra un'altra tesi, lo stesso argomento di questo nostro capitolo.

La polvere colorata conserva la sua potenza di riflessi solo quando rimane pura e libera; ma in questo stato non può esser fissata sul fondo destinato a riceverla, e d'altra parte non può dare l'illusione della profondità nelle ombre ma resta piatta e opaca. Se al contrario un conglutinante dà alla polvere colorata la trasparenza necessaria nelle ombre e la assicura solidamente al fondo, ne diminuisce anche la chiarezza, e il colore divenuto più difficile a maneggiarsi forma uno strato fragile e vetrino soggetto, alla lunga, a innumerevoli alterazioni.

Tra queste contraddizioni, si può dire che ogni processo tecnico offre vantaggi e svantaggi a seconda dei glutini, della loro proporzione, della loro azione sulle polveri colorate, dei loro effetti d'opacità e di trasparenza, di luminosità e d'ombra.

Questi processi tecnici si possono dividere in tre gruppi:

1. Pitture opache, come il pastello, la tempera a colla, il guazzo, la pittura a cera fredda;

2. Pitture trasparenti come l'acquerello, e la pittura a velatura;

3. Pitture miste, che riuniscono le qualità delle pitture suddette in varia misura, a seconda della quantità del glutine o dello spessore dello strato dei colori: affresco, pittura all'uovo, pittura ad olio, encausto.

PITTURE OPACHE.

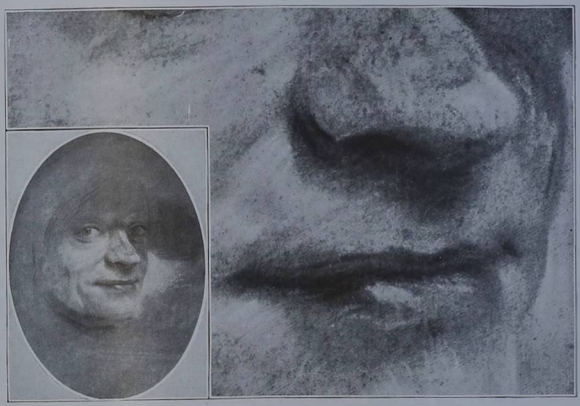
IL PASTELLO.

Questo processo di pittura è il più recente e anche il più semplice di tutti. La polvere colorata vi resta quasi pura; e la piccola dose di glutine che può esser terra da pipa o meglio gomma disciolta nell'acqua o nell'alcool, riduce questa polvere in una specie di matita molto facile a maneggiare e più o meno dura a seconda, appunto, della maggiore o minore quantità del glutine. Ma a misura che questo aumenta, la vivacità del pastello diminuisce; sì che il più tenero è anche il più vivace e luminoso.

Occorre, pel pastello, scegliere un fondo capace di accoglierlo e trattenerlo: una superficie troppo liscia non è adatta, ma bisogna scartare anche una superficie troppo granulosa poichè il pittore dovrebbe caricarla eccessivamente di colore, a danno della solidità del pastello stesso.

Veramente l'esecuzione in voga nel settecento, quella cara a Rosalba Carriera, era la più razionale, e la possiamo chiamare la formula classica: i colori a pastello allora erano confricati sulla superficie, non v'eran messi su a guisa d'una pasta,

1° Esecuzione serrata. La Tour, Autoritratto. *(Museo di Saint Quentin.)*



2° Esecuzione spigliata. La Tour, Autoritratto. *(Museo di Digione.)*

come si fa ora, rendendo il pastello troppo pesante con una fattura minuta e a tratti, che può sedurre ma è imprudente ed imprevidente.

Infatti se con questo metodo i colori rimangono più puri che sfregandoli, e conservano le molecole intatte così che ciascuna riceve i riflessi della più vicina e coopera ad un insieme fulgido e fresco, questa freschezza e questa luminosità sono però a spese della solidità.

Il fondo più adatto è dato dalla carta grigia granulosa e assai ruvida; ma si adopera anche della tela coperta di uno strato di colla o di una tenue segatura di legno o di pomice o di feltro [1]. Questi fondi si equivalgono e il pastellista può adattarli indifferentemente, pur ricordandosi che la colla di pelle — o al mastello — mal fabbricata dà origine ad una muffa deleteria, sì che è meglio adoperare la gelatina di colla o la caseina, purchè non le si aggiunga nè glicerina nè miele per farla più malleabile. Anche la glicerina e il miele finiscono infatti ad ammuffire i colori.

(1) Giuseppe Casciaro, il più « puro » dei pastellisti italiani, a questo proposito ci scrive: « Lavoro su tutte le carte, detesto quelle fabbricate o preparate espressamente. La mia carta preferita è un cartoncino grigio molto forte che io preparo con un sottile strato di bianchetto o creta disciolti in acqua al due per mille di sublimato. Aggiungo poi un poco di colla di gelatina per fissare sulla carta questa miscela ». G. A. Sartorio usa invece spalmare la carta di un lieve strato di colore ad olio piuttosto liquido, e poi vi lascia cader su con uno staccio una pioggia di sabbia finissima.

In ogni modo, il pastello aderisce così debolmente al fondo che ogni vibrazione un po' forte basta a farlo cadere, tanto più che, usandosi abitualmente una tela o una carta tese sopra un telaio, queste risentono le minime scosse e vibrano perfino ai rumori della strada.

Per difendere il pastello dai colpi che gli posson venire da tergo, si pone un cartone sulla parte posteriore del telaio; pel davanti, si possono smorzare le vibrazioni sia collocando un poco di ovatta tra il telaio e la tela o la carta tesa, sia fissando sul telaio stesso, insieme alla carta o alla tela da colorire, una seconda tela oleata la quale ripercuoterà tutti i colpi e tutte le vibrazioni in modo contrario a quelli risentiti dalla prima carta o tela, e li neutralizzerà. Questa carta oleata, inoltre, difenderà il pastello del suo peggior nemico, l'umidità.

Un altro metodo anche più semplice è prendere un cartone abbastanza forte e assicurarvi la carta da pastello con un po' di colla lungo i margini, oppure con delle " punte „ anch'esse incollate.

Per eseguire poi la pittura a pastello i sistemi sono molti. V'è chi passa il pastello sul fondo, semplicemente, lasciandone il segno intatto; v'è chi invece ne distende la polvere col dito; v'è infine chi prende la polvere del pastello con uno

sfumino e ne colorisce la carta o la tela [1]. Alcuni poi preparano una specie di schizzo o di abbozzo, e lo fissano in modo d'avere un fondo solido; e poi vi passano su il pastello a matita, senza più fissarlo, conservandogli così tutta la freschezza e la purezza. G. A. Sartorio invece fissa il pastello man mano che lavora, con la gomma depurata e sciolta nello spirito. Maxence, dal canto suo, fa sulla carta d'Arches una preparazione abbastanza finita, all'acquerello; poi prima di passarvi il pastello, sfrega l'acquerello con dell'osso calcinato rendendo di nuovo ruvida la carta che l'acquerello aveva fatto liscia e levigata; infine vi dipinge con pastelli duri.

Si è pur tentato di fissare il pastello. Ma anche per questa operazione si presentano le stesse difficoltà contraddittorie; poichè un glutine che penetri, appena terminato il lavoro, tra le molecole della polvere colorata, ne distrugge le qualità peculiari, e il dipinto diventa vischioso, s'appesantisce, si trasforma in una specie di tempera o di guazzo, come avviene, ad esempio, dei grandi pastelli del pittore Gerolamo Cairati. Giuseppe Casciaro non fissa mai i suoi pastelli.

Si è preteso che Latour avesse inventato un

(1) Il pittore Girardot consiglia la midolla di sambuco tagliata a mo' di fuso. G. B. Armenino, alla fine del cinquecento, consigliava addirittura « un pennelletto di vajo spuntato ». Vedi contro i pericoli dello sfregare il pastello col dito o con lo sfumino Gaetano Previati, *La tecnica della pittura* (pag. 133, ed. Bocca, 1905).

fissativo perfetto, composto di spirito e colla di pesce, e lo spruzzasse sul pastello. Ma i pittori settecenteschi non furono mai d'accordo su questa ricetta.

Generalmente i fissativi pel pastello, a base di spirito, dànno troppa trasparenza ai bianchi di gesso e rendono troppo scuri gli altri colori, specie i verdi e i grigi; e quelli a base di colla di pelle o di gelatina hanno l'altro inconveniente di trasformare il pastello in una specie di pittura a colla, simile a quella che si adopera per le scene dei teatri, e presentano quest'altro pericolo, che la gelatina o la colla di pelle sono, in commercio, mantenute liquide con l'acido acetico cioè con l'aceto, e l'aceto fa presto svanire i bianchi e scurisce i chiari. Si aggiunga che la soluzione, se non è molto fresca, fermenta, e le muffe possono corrodere il pastello fino alla carta del fondo.

È dunque consigliabile e prudente preparare da sè il fissativo dosandolo a piacere e pensando che la stabilità è purtroppo in ragione inversa della vivacità del pastello.

Ecco una maniera di fare questo fissativo. Dopo aver fusa al fuoco la colla spenta nell'acqua e averla messa a bagnomaria per conservarla tiepida e per impedirle di rassodarsi mentre la si adopera, si prova questa colla sulla metà di un foglio sfregato col pastello conservando intatta l'altra metà del foglio. Si può così confrontare più

tardi il pastello fissato con quello non fissato; e solo quando s'è trovata una dose che soddisfi sia come solidità, sia come vivacità, si può adoperare il fissativo. Qualcuno fissa il pastello col siero di formaggio bianco steso sul tergo della pittura.

Di fatto il pastello si fissa da sè col tempo, sotto l'azione dell'umidità atmosferica, la quale agisce contemporaneamente sulla colla della carta e sulla gomma del pastello. E un pastello, più è vecchio, più è solido. Basta vedere quelli dello svizzero Liotard e della veneziana Rosalba e del poco noto ma perfetto pastellista napoletano morto nel 1853, Costanzo Angelini.

La delicata fragilità di questa tecnica costringe l'artista a cure meticolose anche nell'incorniciatura del dipinto. Metter sotto vetro un pastello è una operazione importante quanto il verniciare una pittura ad olio, e si può dire che un pastello non è terminato finchè non è stato incorniciato. Per far ciò, si isola il pastello dalla sua lastra di vetro con piccoli regoli posti lungo i margini e dipinti di nero opaco; quindi si orla il vetro con carta nera *sagrinata* [1].

(1) Il Meyer-Sée che si è consacrato specialmente allo studio dei maestri inglesi del settecento, ci avverte che il Russel per difendere i suoi pastelli dall'umidità, li incollava sul rame o sopra una tela ricoperta, al rovescio, di gelatina, e preparava da sè i bastoncelli a pa-

LA TEMPERA A COLLA.

Il colore in polvere, quasi puro nel pastello, prende l'aspetto della tempera quando il pastello è fissato; quindi il processo che vien subito dopo il pastello è la tempera a colla, nella quale le polveri colorate sono fissate sul fondo con la colla di pelle, che si chiama anche colla a mastello o di limbellucci. Macinato con acqua, il colore è poi stemperato, al momento di adoperarlo, con questa colla mantenuta liquida a bagnomaria; e questa operazione va fatta volta a volta secondo il colore che si adopera. Quando non si ha gran pratica con questo modo di dipingere, è bene porre toni robusti e forti; poichè i toni, seccandosi, cambiano di valore e schiariscono, e se non si ha la previ-

stello come ora in Italia fanno il Michetti, il Sartorio, e, pei grigi, il Casciaro. Egli sostituiva l'essenza di trementina alla gomma ed all'acqua con le quali generalmente si coagulano le polveri coloranti; e quando desiderava di avere dei pastelli duri, aggiungeva all'essenza un po' di spirito. Il Sartorio invece adopera sempre 150 grammi di gomma lacca in un litro di spirito, a bagnomaria. I pastelli di Russel debbono alla resina contenuta nell'essenza di trementina non depurata la loro vivacità e la loro sorprendente trasparenza; ma per essa hanno perduto un po' della opacità che pure è necessaria, e hanno qualche screpolatura. I pastellisti Gardner e Chinnery, invece, usavano una preparazione all'acquerello o a guazzo; Gardner in azzurro, Chinnery in bianco, con leggeri tratti di colore nelle carni. Ma questi non sono più pastelli veri e propri.

denza di accentuarli un po', si ottiene una pittura piatta e scolorita.

Se la dose della colla è giusta, il colore resiste allo sfregamento, ma rimane sempre solubile con l'acqua. L'opacità dà alla tempera una delicatezza piacevole.

Pel fatto che l'uso della tempera è reso più difficile dal cambiamento di valore dei toni, da umidi a secchi, alcuni commercianti tedeschi hanno preparato una specie di tempera perfezionata che, anche quando è umida, presenta i medesimi toni di quando è seccata. Questo risultato è stato ottenuto con vari ingredienti come la gomma arabica, la gomma di ciliegio, il miele, il lattificio o latte di fico, l'olio reso solubile nell'acqua, la caseina e altri. Ma tutto ciò serve ad aumentare la forza del conglutinante e quindi a trasformare il processo a detrimento della sua freschezza, dando sempre più alla tempera l'aspetto d'una pittura ad olio. E poichè alla fine si ricorre ad una vernice spessa per ridarle vivacità e per difenderla dalla umidità, ci si allontana ancor più dal pastello, e ci si avvicina ancor più alla pittura ad olio, senza raggiungerne la solidità. Val dunque meglio adoperare una tempera sincera e franca, con tutte le sue difficoltà, ma anche con tutte le sue qualità.

La tempera può rendere dei servigi quando occorra far presto, come ad esempio per gli studi

di paese, perchè secca presto. Ma per questo i paesisti ricorrono più spesso al pastello.

Vibert, nel suo volume sulla *Science de la peinture*, parla della tempera usata come abbozzo da riprendere poi ad olio, e condanna questa usanza, sorta dalla ipotesi che Paolo Veronese abbozzasse a tempera. Egli osserva che gli abbozzi di Paolo dovevano essere trasparenti e impermeabili come l'acquerello e non " farinosi e assorbenti „ come la tempera; e nota ancora come la gelatina che entra nella tempera, la fa spesso screpolare o scrostare.

Molti moderni pittori veneziani, Marius de Maria, Cesare Laurenti, Pietro Fragiacomo, Lino Selvatico, Guglielmo Talamini, credendo di vedere sotto le velature ad olio e le vernici di tutti i quadri di Tiziano o del Tintoretto degli abbozzi a tempera, hanno voluto riprendere quell'antico metodo. Marius de Maria ha così un suo segreto per la colla bianca dei suoi quadri a tempera [1] che, specie quelli negli ultimi anni, risultano solidissimi e hanno

[1] Ugo Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani* (ed. Treves, Milano, 1911), pagg. 80, 81. Marius De Maria, su questa sua tempera, ci scrive: « La mia tempera è una miscela di colla vegetale, di colla animale e di varie resine, composizione che gli scienziati dicono impossibile ad amalgamarsi e che io invece ottengo perfettamente liquida, simile a un'acqua dorata. Sulla pittura che io faccio con questa colla inalterabile e infrangibile, potrei *velare* con qualsiasi olio o resina, ma non uso farlo. Il quadro finito lo copro con ambra liquefatta ».

uno smalto molto lucente. Dalla tempera a colla inventata da Cesare Laurenti ma non posta ancora in commercio, sono esclusi tutti gli acidi i quali altererebbero troppi colori come il bianco di zinco, il giallo di cadmio, l'oltremare, il cinabro ecc. E il Laurenti la adopera tanto per abbozzare che per velare. Anche Pietro Fragiacomo [1] la adopera e finisce a modellarci oltre che a dipingerci i suoi larghi paesi. Egli ammette però che poi la ammorbidisce e la vela con colori Wurm, e che alla fine la vernicia abbondantemente con vernice di mastice o coppale. Certo il risultato tecnico di queste loro pitture ormai sembra durevole.

LA PITTURA A GUAZZO.

Piccola è la differenza tra la tempera e la pittura a guazzo. Poichè invece della colla di pelle si adopera come glutine pel guazzo la gomma, i toni schiariscono meno che nelle tempere; e così, quando è ancora fresco, il guazzo ha già quasi l'aspetto che avrà dopo seccato; ma al tempo stesso i suoi toni, molto chiari per la loro natura, appaiono leggermente gessosi. Questo processo che specie fra i paesisti italiani, dallo Zuccarelli veneziano all'Hackert che si può dire napoletano, ebbe gran voga nel settecento, ne ha ben poca oggi. Pure si

[1] *Ibidem*, pag. 190, 191.

può dire che esso risale agli egiziani, ai persiani, ai miniaturisti francesi e italiani di messali, i quali tutti però dovevano adoperare gomme diverse da quelle del *guazzo* moderno. Oggi alcuni scenografi russi, primo Alessandro Golovine, tornano a dipingere a guazzo i bozzetti dei loro scenari, bozzetti che son del resto considerati dai collezionisti come quadri finiti.

LA PITTURA A CERA FREDDA.

Questo processo della pittura a cera fredda non era stato adoperato che per le pitture murali come quelle del Flandrin a Saint-Germain-des-Prés; ma da qualche anno è stato rimesso in onore dal rinnovato amore per la pittura opaca.

Il metodo più semplice consiste nel distendere i colori ad olio sopra una carta asciugante che ne assorba l'olio; quando questi colori formano una pasta compatta, vi si aggiunge la cera fusa in essenza depurata (in proporzione d'un quarto o d'un terzo) ovvero il glutine di resina d'America[1]. G. A. Sartorio che ha dipinto a cera fredda tutto il vasto fregio della nuova aula del Parlamento italiano, usa invece mettere i colori ad olio dentro un recipiente di vetro e affogarveli nell'acqua

(1) Il glutine di resina d'America è una miscela di cera, d'essenza di trementina e d'una resina tenera e opaca chiamata « elemi ».

ragia. Dopo tre o quattro giorni tutto l'olio è nell'acqua ragia e i colori formano una poltiglia finissima e pura, pronta ad essere fusa con la cera.

Questa " cera all'essenza depurata „ si ottiene con la fusione a bagnomaria di cera vergine in essenza di trementina depurata. Una volta che questa miscela si sia raffreddata, occorre trattarla come una gelatina, conservandola in un vaso chiuso, riscaldandola quando sia troppo indurita, e aggiungendovi un po' d'essenza a compenso di quella evaporata. Occorre inoltre mettere in ogni colore una eguale dose di cera, affinchè l'opacità sia uniforme. Il Sartorio ci ha così descritto il suo metodo: " La miscela che ho adoperata per questo fregio è composta in tre parti uguali di cera depurata, di olio di papavero e di trementina. L'esecuzione deve essere rapida perchè la sera il dipinto è già asciutto, e dopo quattro o cinque giorni vi si può ridipingere su. Adoperando con questa miscela colori ben resistenti, la pittura è chiara, ariosa e si può dire eterna perchè con la cera non si corrono i rischi dell'olio, cioè la combustione continua che trincia le tele, e l'oscuramento dei colori. La cera ha il solo inconveniente d'ingiallire un poco. Ma il pittore può mitigare questo lieve danno e anche trarne vantaggio. I pannelli che con questo metodo dipinsi nel 1907 pel salone centrale del palazzo delle Esposizioni a Venezia, dopo soli due anni avevano

preso una bella e armoniosa tinta d'ambra. Si deve notare che nell'ombra questo lieve ingiallimento non avverrebbe; ma evidentemente le pitture si fanno per la luce. La pittura a cera può ormai surrogare l'affresco: l'esecuzione ne è più rapida, la resistenza, anche all' esterno degli edifici, ne è sicura „.

Va notato infine, che per quanto in questo processo si adoperino la cera e l'essenza di trementina, esso non ha niente a che fare con l'encausto il cui uso è differente e l'aspetto assai meno opaco, anzi, come si vede nelle pitture del Palatino e di Pompei, spesso lucidissimo. Ma dell'encausto vero e proprio diremo più avanti.

PITTURE TRASPARENTI.

L'ACQUERELLO.

Nell'acquerello la polvere colorata è macinata con l'acqua, e nell'acqua si scioglie un poco di gomma arabica, tanto da ottenere che il colore offra la stessa tonalità da umido e da secco.

L'acquerello fondato com'è sulla trasparenza dei colori, deve prima di tutto esser fluido. Così all'effetto finale di questa pittura la carta del fondo, specialmente nei toni più chiari e leggeri, collabora coi colori. Si deve dunque adoperare carta di lino,

preferibilmente di fabbrica inglese, osservando che non abbia sofferto umidità, poichè con l'umidità la colla fermenta si disgrega e s'ammuffisce. Occorre ancora che la colla sia stata mischiata alla pasta prima di tirarne la carta, e non distesa dopo sulla superficie della carta stessa, perchè in questo caso, lavorandovi su con l'acquerello, la colla verrebbe via e scoprirebbe la carta, e questa a sua volta, ridivenuta sugante, si macchierebbe. Ma occorre pure che la carta non sia troppo impermeabile; perchè altrimenti il pennello vi scivola su senza fermarsi, e i ritocchi non fanno presa.

Molti fabbricanti per rendere più fluidi i colori da acquarello vi hanno aggiunto del miele, della glicerina, ed anche dello zucchero; ma gli acquerelli eseguiti con siffatti colori si attaccano e s'appiccicano l'uno con l'altro, assorbono l'umidità e attirano le mosche.

Si sono anche adoperati la bava di chiocciola e il latte di fico per conservare umido più a lungo il colore, oppure si sono mescolati all'acqua un po' di glicerina, e anche una soluzione di gomma dragante o di cloruro di calcio. Ma l'acquerello più tardi secca, più facilmente ridiventa umido all'aria umida.

Miglior cosa è dunque guardarsi da questi pretesi perfezionamenti e affrontare coraggiosamente le difficoltà, che più o meno tutti i processi tecnici offrono.

PITTURA A VELATURA O A VERNICE.

La velatura consiste nel distendere in modo che rimanga trasparente, un colore puro o composto, ma non opaco e non mischiato di bianco, sopra impasti spessi o almeno sopra un fondo già tutto coperto di colore. Come abbiamo veduto trattando della storia dei processi tecnici, la pittura ad olio fu adoperata da principio solo per la sua trasparenza a velatura, su pezzi dipinti a tempera.

Merimée, il quale nel suo trattato sulla *Pittura ad olio* vuole che una velatura faccia l'effetto di una vernice colorita distesa sulla pittura, insiste sull'accurata macinatura dei colori, chè soltanto così si può ottenere la massima trasparenza, ed aggiunge: " Con una perfetta macinatura anche i colori opachi come il cinabro, gli ossidi di ferro, il giallo di Napoli, possono essere adoperati a velatura, e dànno tinte che sarebbe impossibile ottenere altrimenti „. Distesa sopra un colore ben secco e perciò ben solido la velatura fa corpo col colore sottostante e resiste alle puliture. Poichè tende ad ingiallire, bisogna attenuarla sulla scala dei gialli, e introdurvi quanto meno olio è possibile, specie per le parti chiare, ove l'ingiallimento causato dall'olio diverrebbe più visibile.

A questo proposito Merimée crede che le tele

di Tiziano si siano tutte ricoperte di un velo scuro per l'ingiallimento delle velature mentre le tele di Rubens, rimaste inalterate, sarebbero state eseguite con velature composte in previsione del loro ingiallimento. Ma forse Merimée va un po' troppo oltre immaginando che Rubens avesse per ciò una speciale ricetta e aggiungendo che " probabilmente egli compose le sue tinte d'ombra con una miscela di azzurro oltremare, lacca e giallo di spincervino, il quale ultimo, smontando e scolorandosi, compensò l'ingiallimento dell'olio „.

Quando poi si distende una velatura sopra uno strato di colore ben secco, si deve prima pulire accuratamente questo strato e passarvi sopra, come consiglia Vibert, della vernice da dipingere o da ritoccare perchè la velatura meglio aderisca alla prima pittura.

Insomma la velatura va piuttosto considerata come una rifinitura della pittura ad olio, alla quale dà varietà e profondità. Al tempo nostro essa non è molto adoperata; anzi è quasi tenuta in dispregio. Molti pittori la ignorano o la confondono con la pittura a mezzo-impasto o con quella a sfregamento, e quindi la condannano. Essa richiede invece una grande abilità di mano; usata larghissimamente dai pittori più esperti quali Tiziano, Rubens, Rembrandt, aumentò la ricchezza e la bellezza delle loro opere. E lo sa chi, cercando di co-

piarle senza usar velature, riesce ad una pesantezza senza profondità.

G. P. Lomazzo dedica tutt'un capitolo del suo libro ai *Colori trasparenti e come si adoperano*, e condanna i pittori suoi contemporanei per l'abuso della velature a rendere i lustri delle sete e dei rasi, tanto che " non si può hoggimai rappresentar panno alcuno di pura meschia, simile alla lana o tela, che non si voglia velare di colori trasparenti per dargli il lucido „[1].

Il solo difetto della velatura è la sua fragilità. Secondo alcuni si potrebbero ottenere velature abbastanza solide con una miscela di petrolio e di seccativo. V'è ad esempio chi usa porre una cucchiaiata di petrolio depurato in un'ampolla contenente 125 grammi di seccativo Courtray.

Ci diceva un giorno Carolus-Duran: " La velatura dovrebbe essere una risorsa, non un mezzo „.

PITTURE MISTE.

L'AFFRESCO.

La pittura a buon fresco consiste nel distendere dei colori sciolti nell'acqua sopra un intonaco fresco; è quindi una specie di tempera senza conglutinante. L'intonaco assorbe il colore, e forma

(1) P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la Pittura* (Milano, presso G. Ponzio, 1584, pag. 197).

1° Particolare di un affresco. Contorni a tratto campiti con tinte piatte.

2° L'affresco completo. BOTTICELLI, GIOVANNA TORNABUONI E LE VIRTÙ.
(Parigi, Louvre.)

con questo tutto un insieme che dura finchè dura l'intonaco, il quale essendo composto d'una miscela di calce spenta e di rena finissima, seccando indurisce e divien solido come la pietra. Se il muro si trova in luogo asciutto, sì da non essere attaccato dal salnitro, e se i colori non sono stati alterati dalla calce dell'intonaco, l'affresco offre così una resistenza a tutta prova.

Ma nonostante la sua semplicità apparente questo processo non è di facile pratica, richiedendo, come dice il Vasari, " una mano destra risoluta e veloce, ma sopratutto un giudizio saldo ed intiero „. L'intonaco che secca rapidamente, va messo su al momento di dipingervi, e va dipinto innanzi che si sia seccato, che cioè perda la proprietà di assorbire. Dice il Cennini: " Considera in te medesimo quanto il dì puoi lavorare; chè quello che smalti ti convien finire in quel dì.... Perchè il lavorare in fresco, cioè in quel dì, è la più forte tempera e il più dilettevole lavorar che si faccia „. Occorre quindi operare non solo rapidamente, ma, per quanto è possibile, alla prima; se v'è bisogno di ritocchi, questi vanno fatti a tempera, nell'affresco ben secco; ma, non essendo assorbiti dall'intonaco, sono delicatissimi e spariscono facilmente.

Ma prima di tutto il pittore deve badare alla costruzione del muro ed alla fattura dell'intonaco dipendendo da esse la resistenza dell'affresco stesso.

Nessuna materia che possa produrre il salnitro va adoperata nella costruzione del muro, e se la superficie di questo è troppo liscia, occorre scalfirla e renderla scabra perchè l'intonaco vi aderisca solidamente.

L'intonaco poi consiste di due strati distinti: un primo strato che ricopre interamente il muro da decorare, ma che vien lasciato ruvido perchè il secondo strato vi possa far presa. Questo primo strato si chiama *arricciato*; quando è ben secco, vi si traccia il disegno della composizione da dipingere. Questo disegno deve essere stato eseguito avanti sopra un cartone che viene forato minutamente lungo i contorni della composizione, e che dà origine allo *spolvero* col quale appunto si riporta il disegno originario sull'*arricciato*, ripassandolo col pennello per renderlo più stabile e duraturo. Fatto questo, il pittore stabilisce qual porzione di pittura potrà eseguire in un giorno, la indica nell'*arricciato* e vi fa metter su un sottile strato di intonaco fresco. Quindi su questo secondo strato d'intonaco fresco riporta di nuovo il disegno, per quella porzione che vuol dipingere, raccordando questa porzione con quanto ha già eseguito sul secondo strato e con quanto è disegnato nell'arricciato ossia sul primo strato.

Con l'affresco quindi non si perde mai di vista il primo disegno, come invece avviene con tutti gli altri processi pittorici.

Negli affreschi antichi spesso si riconoscono le traccie o i solchi del disegno perchè questo v'è stato tracciato con una punta o chiodo; e dalle commettiture dei varii pezzi d'intonaco si può anche vedere quanta superficie un artista riusciva a coprire di colori in un giorno. S'è constatato così che nella *Scuola d'Atene* ogni figura è stata generalmente terminata in un giorno, mentre le parti architettoniche, ampie e vaste, rivelano una abilità e una rapidità di esecuzione anche maggiori.

Pel fatto che l'affresco non ammette l'uso di colori che si alterino all'azione della calce, la tavolozza sua è molto limitata e non può avere colori brillanti come l'orpimento, il cinabro, il verderame. Ma parlare di tavolozza d'un frescante è improprio; egli non l'adopera, non potendo prepararvi su i colori nell'abbondanza necessaria e nella uniformità richiesta dal processo, e fa uso invece di vasetti ove ogni tinta e ogni sfumatura di tinta, per le ombre, le mezze ombre e le luci, è preparata preventivamente e nella quantità occorrente, anche per permettere un'esecuzione più veloce.

Finalmente, contro la teoria che definisce l'affresco una pittura all'acqua e senza conglutinanti, in pratica è necessario ricorrere ad una colla qualsiasi per far aderire alcune polveri colorate come l'azzurro, l'oltremare o il nero di carbone, le quali tendono a separarsi dall'acqua. Così questi

colori venivano spesso dati a secco non a fresco. Ad esempio il Cennini che chiama " nobile bello perfettissimo „ il costoso colore oltramarino " che si cava da una pietra detta Lapis Lazzuli „ insegna il modo di contraffarlo " lavorando in fresco „ [1] con una miscela d'indaco e di bianco Sangiovanni. Ma aggiunge: " E poi in secco, toccalo nella stremità, di azzurro oltremarino „. Così col tempo questo colore si stacca in polvere, tanto che qualche critico ingenuo, passando il dito sulla veste azzurra della bella Susanna dipinta dal Pintoricchio nella sala dei Santi all'Appartamento Borgia in Vaticano, ha sostenuto che essa prima era stata, per Alessandro sesto, dipinta nuda e poi dai più casti successori fatta vestire [2].

Ma in genere quel che ha consigliato pel buon fresco il Cennini cinque secoli fa, è ancora quel che ogni prudente pittore d'affreschi deve fare. E se non sa farlo, lasci questa pittura da maestri e s'eserciti nelle altre [3].

(1) Cennini, *Il Libro dell'arte* (Firenze, ed. Le Monnier, 1859, pagina 55).

(2) Ricci, *Il Pintoricchio* (Perugia, ed. Bartelli, 1912, pag. 166-167). Vedi, pubblicato dallo stesso e dal Guerrini *Il libro dei colori, segreti del secolo XV* (Bologna, ed. Romagnoli Dall'Acqua, 1887). Un capitolo è proprio intitolato *Pratica a fare pastillo per cavare lo azzurro de lo dicto lapis lazuli.*

(3) Cennini, op. cit., pag. 43 e 52. Perfino il verdeterra o verdarancio ben liquido del quale egli parla di continuo per tracciare i contorni dei volti e le pieghe delle vesti, oggi è tornato di moda fra taluni

LA PITTURA AD UOVO.

Questo processo, che con la tempera a colla è uno dei più antichi, è appunto una tempera nella quale alla colla si sostituisce l'uovo.

Ma questa pittura offre resultati diversi secondo che si adoperi la chiara insieme col rosso o il rosso soltanto, e secondo che vi si aggiungano le resine o la cera per darle la trasparenza, o l'aceto per impedire all'uovo di guastarsi. Resultano da tutto ciò pitture d'aspetto diversissimo, da quello opaco della tempera vera sino a quello trasparente dell'acquerello; pitture che ora si posson confondere con l'affresco, ora con la pittura ad olio.

Molti, ad esempio, credono che il *Vecchio col fanciullo* del Ghirlandajo, al Louvre, sia stato eseguito ad olio, mentre invece è eseguito a tempera d'uovo come la sua *Adorazione dei Pastori* già a Santa Trinita di Firenze e ora nella Galleria dell'Accademia; mentre l'*Adorazione dei Magi* agl' Innocenti, nella stessa città, stimata per molto tempo una tempera, ora è riconosciuta come una pittura ad olio.

Vibert ha analizzato l'uovo, separandone le

affreschisti più chiari e più teneri, ansiosi di seguire in questa franca pittura i dogmi dell' Impressionismo, tanta freschezza ne viene per trasparenza a tutta la pittura.

materie utili alla pittura, e cioè la caseina, l'olio d'uovo e l'albumina. Con questi elementi principali, con resine disciolte nell'olio d'uovo, e con cera spenta nell'ammoniaca si ottengono chimicamente colori a tempera d'uovo che Vibert giudica solidi e puri, poichè non contengono le materie inutili che si trovano nell'uovo, come sarebbe lo zolfo il quale altera il bianco di piombo.

Questa tempera non richiede quindi oggi le complicate manipolazioni in uso nelle botteghe degli antichi pittori e descritte dal Cennini.

Coi colori all'uovo, quali si trovano in commercio, si può usare una tavolozza bianca, di maiolica, di porcellana, di metallo smaltato o di celluloide, come per l'acquerello; si può dipingere sulla carta, sul cartone, sul legno o sulla tela, indifferentemente; e non è necessario neppure, come in antico, distendere un'imprimitura sui fondi, bastando il primo abbozzo a farne le veci.

Il colore stemperato nell'acqua pura secca rapidamente; ma se si preferisce uno strato sempre fresco, basta intingere ogni tanto il pennello in un vasetto di acquaragia e sfregarlo leggermente sulla pittura. L'acquaragia permette le riprese e i raccordi, sopprimendo momentaneamente il prosciugamento, proprio come una vernice da ritocco.

La tempera ad uovo, quand'è finita, va verniciata con vernice ad acqua; poi, quando questa

Frammento di pittura a tempera. Colori macinati con l'acqua e stemperati con rosso d'uovo. GHIRLANDAIO. RITRATTO. *(Parigi, Louvre.)*

è ben secca, con vernice comune. Quest' antica maniera, oggi un po' messa in disparte, ha dato opere che han sfidato il tempo. Chi sa che un giorno non torni nel passato favore.

Intanto, secondo alcuni pittori veneziani, la misteriosa tempera a colla usata da Marius de Maria conterrebbe dell'uovo.

PITTURA AD OLIO.

Dal Rinascimento in qua, la pittura ad olio è il processo più in uso. Offrendo vantaggi che gli altri processi non offrono, rende tanto l'opacità delle luci quanto la trasparenza delle ombre, i toni sordi quanto i toni vibrati; permette i ritocchi e le riprese, e quindi un'esecuzione ora finita e precisa, ora piena e robusta, a seconda della necessità e anche dell'indole degli artisti.

Purtroppo tutte queste buone qualità non impediscono che tale pittura abbia i suoi danni, primo la alterazione che essa subisce col tempo. Ma delle alterazioni dei colori parleremo più oltre. Ora descriviamo brevemente il processo.

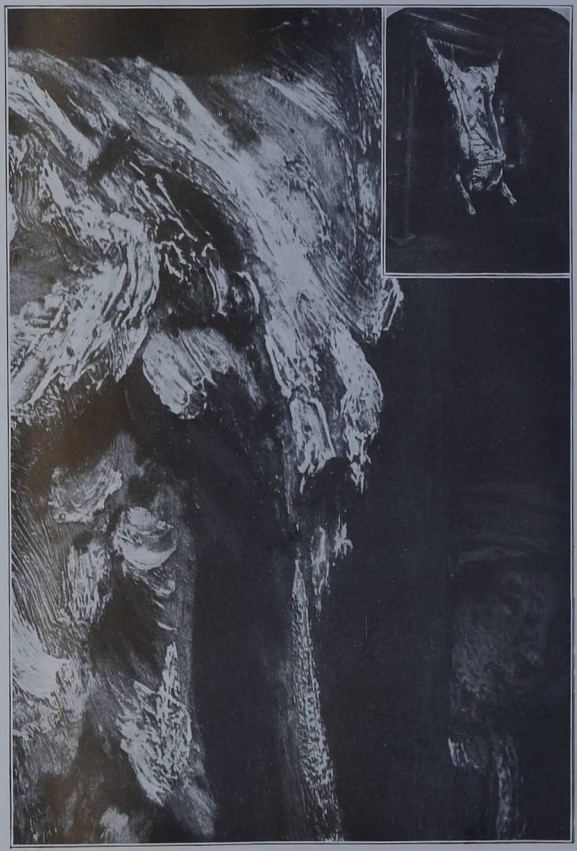
In Francia i colori ad olio sono macinati con olio detto di garofano (*oeillet*), che è invece un olio di papavero chiamato *oeillette* per corruzione della parola *olliette* od *olivette*. Quest'olio è più bianco e meno vischioso dell'olio di lino, ma secca

meno rapidamente, sì che per macinare dei colori più cupi si adopera anche l'olio di lino. In Italia invece si dà la preferenza all'olio di noce, che essendo giallo di natura resta quel che è senza scurirsi ancora, ed essendo più grasso, screpola più difficilmente gl' impasti.

Molti rimproverano ai commercianti di porre troppo olio nei loro colori anche per mantenerli più a lungo intatti nei loro depositi. Per ovviare a questo difetto alcuni artisti usano porre tali colori, per qualche minuto, sopra una carta asciugante prima di adoperarli, pensando che l'olio è alla fine una causa di alterazione. Ma così l'olio si sposta irregolarmente nello spessore della pasta; le polveri colorate, perduto il glutine, si fanno opache e torbide.

Lo stesso avviene quando si vuol dipingere sopra un altro strato di colore non ben secco, pronto ad imbeversi dell'olio del nuovo colore. Allora basta restituire al colore l'olio perduto, o passarvi su una vernice che ne otturi i fori, perchè il primo impasto ritrovi la sua fluidità e la sua trasparenza.

Se invece si deve dipingere sopra uno strato secco i cui fori si sono chiusi tanto da non assorbire più l'olio dei nuovi strati, la pittura mancherà di coesione. E allora bisognerà usare una vernice da ritocco la quale collegherà i vari strati e darà omogeneità a tutto il dipinto.



La forza del rilievo ottenuta con impasti grassi e spessi. REMBRANDT, IL BOVE SCUOIATO. *(Parigi, Louvre.)*

A causa dell'opacità delle luci e della trasparenza delle ombre, la pittura ad olio permette una esecuzione variata, con luci vivissime od ombre profonde, a seconda dei casi. Ma il vecchio precetto di impastare le luci e solo sfregare le ombre è sempre l'ottimo precetto per un pittore ad olio. Il quale può anche, usando una preparazione a gesso molto assorbente, rendere assolutamente opaco il colore, o al contrario ottenere una trasparenza quasi vetrina, usando alla fine le velature che abbiamo descritte. Si aggiunga che il mestichino può servire a distender gl' impasti in tocchi lucenti e pingui accanto a quelli più tenui e morbidi del pennello.

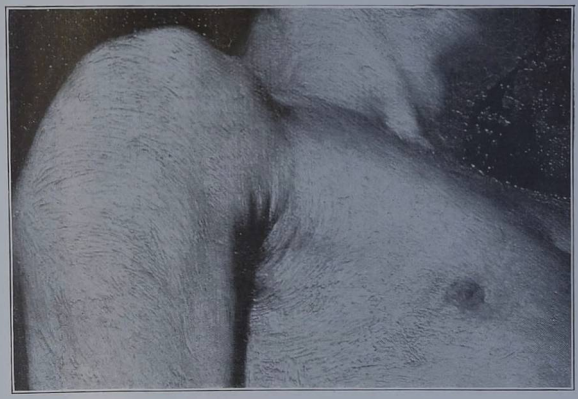
Alcuni pittori, ad esempio, modellano nel senso della forma con un pennelleggiare che fonde le luci con le ombre e dà alla fine un tono neutro, intermedio: mezzo, forse, questo, da gente pigra, ma che ben adoperato non manca di qualche attrattiva, derivantegli dalla sua stessa monocromia. L'hanno usato in Francia specialmente Prudhon ed Henner, in Germania Lenbach.

Ben differente è la maniera con la quale il pittore, stabilito il tono intermedio, lo pone giù a pieno impasto. E più recente è l'altra a tratti e a tocchi ravvicinati l'uno all'altro, i quali possono dare vibrazioni di luce come nei quadri degl' Impressionisti, e possono anche arrivare al vero e

proprio divisionismo. Da Henri Martin a Paul Signac, da Giovanni Segantini a Giuseppe Pellizza, anche questa maniera lenta e faticosa può variare all'infinito e rivelare i temperamenti più dissimili.

Grande è l'interesse che tutti questi vari modi di fattura destano tra i pittori e gli amatori. Ma la loro solidità non è ugualmente piena, poichè questi modi mirano solo all'effetto ottico nel momento finale, senza alcuna preoccupazione per l'avvenire. Nel capitolo che tratterà dell'alterazione dei colori vedremo le gravi conseguenze che può avere questa trascuratezza.

Per l'abbozzo la pittura ad olio offre procedimenti diversi. Abbiamo già veduto che gli artisti del Rinascimento usavano abbozzare a tempera. Gli antichi, ed abbiamo notato ancor questo, fino molti veneziani del cinquecento, adoperavano velature ad olio su dipinti a tempera di colla e a tempera d'uovo. Si può anche abbozzare con acquerello a base d'uovo, oppure semplicemente col vero acquerello a base d'acqua, come raccomanda Vibert, il quale però consiglia di passarvi su una vernice prima di dipingervi ad olio. Crediamo che da noi Ettore Tito abbia talvolta adoperato questa tecnica, senza troppa fortuna per la durata delle sue pitture. In pratica il più usato è l'abbozzo anche ad olio. Così ha fatto Velasquez, nè alcuno ha raggiunto in questa pittura l'unità



1° Impasti spessi, disposti nel senso della forma.

2° Ombre spesse con valori giusti. RIBOT, SAN SEBASTIANO. Particolare e insieme. *(Parigi, Museo del Lussemburgo.)*

di tecnica e la sicurezza della durata meglio di lui: un'unità di tecnica così perfetta ed armoniosa che il feroce Milizia centocinquant'anni dopo poteva dire delle *Filatrici* che " non paiono fatte con la mano ma con un atto puro della volontà „ [1].

Sull'abbozzo ad olio non si dovrebbe riprendere il lavoro che dopo una dozzina di giorni, perchè tanti ne occorrono a lasciar seccare un impasto spesso.

Ma se riprendendo il lavoro si voglion fare cambiamenti all'abbozzo e ricoprire, ad esempio, d'un tono chiaro un pezzo ov'era un tono scuro, occorre assolutamente toglier via questo primo tono con la benzina [2] ed abbozzare di nuovo nel tono desiderato. Chi non ha il coraggio e la pazienza di farlo, dopo qualche anno certo se ne pente.

L'ENCAUSTO.

Come abbiamo veduto parlando della storia dei processi pittorici, la tecnica degli antichi pittori all'encausto ci è mal nota, sebbene Vitruvio, Plinio,

(1) Francesco Milizia, *Dizionario delle arti del disegno*, Bassano, 1797, vol. 2, pag. 154.

(2) Questo si fa sfregando il pezzo da portar via con un po' di cotone inzuppato di benzina, e grattando quindi il colore finchè non sia venuto via tutto. La medesima operazione si fa anche per alleggerire qualche impasto troppo spesso e rilevato, usando però minor quantità di benzina e grattando più leggermente. La benzina svapora rapidamente. Molti pittori inglesi usano per queste cancellature una leggerissima soluzione di cloroformio.

Filostrato ne trattino di proposito. Plinio nel capitolo XI del libro XXXV della *Storia naturale* ne parla più a lungo di tutti, ma i suoi insegnamenti restarono sempre, in molti punti, sibillini.

Nel settecento ed al principio dell'ottocento molti scienziati, amatori ed artisti intrapresero ricerche interessanti, e Cros ed Henry poterono finalmente, nel 1884, indicare un metodo che, se non è proprio quello usato dagli antichi, è abbastanza pratico e attuabile.

L'encausto offre vantaggi preziosissimi: i colori seccano istantaneamente; i ritocchi possono esser fatti senza grattare la parte che si vuol modificare, la cera dà trasparenza e rilievo; il colore non si solleva e non cade; non soffre l'umidità; non intarla. Forse, più di ogni altro processo, attira e ritiene la polvere, ma ne può esser liberato più facilmente di una pittura ad olio. Purtroppo però, il processo è incomodo, ed è difficile ottenere da esso un fine modellato.

Per dipingere ad encausto si adopera un fornello di metallo o di terra cotta, ove s'accende della brace. Su questo fornello si preparano le cere colorate, si riscaldano la tavolozza e i ferri che servono a mettere giù i colori. La tavolozza è un disco di metallo stagnato, ferro o rame, con un manico di ferro ricoperto di legno, e con tanti scodellini incavati a sbalzo sul piano.

La cera vergine deve poi essere unita ad un po' di pece greca che la fa più brillante e tenace.

La dose della cera differisce anche per ciascun colore, a seconda che lo si voglia pesante o leggero. Cros ed Henry hanno usato le seguenti dosi, secondo i dati offerti dal Caylus:

Colori	*Peso*	*Cera*
Bianco di piombo	30 grammi	18 grammi
Biacca	30 „	20 „
Cinabro . . .	90 „	40 „
Lacca	30 „	45 „
Ocra bruciata .	30 „	40 „
Terra di Siena .	30 „	40 „
Oltremare . . .	30 „	30 „
Ceneri azzurre .	30 „	24 „
Nero d'avorio .	30 „	40 „
Lacca verde .	30 „	38 „

Si preparano innanzi le miscele ponendo al fuoco cera, resina e polvere colorata, in un vaso di metallo stagnato o smaltato. Quando la miscela è fatta, la si lascia seccare in recipienti di legno, al riparo dalla polvere.

Al momento di dipingere si pone quanto occorre della cera colorata sulla tavolozza riscaldata, e quando la cera è fusa, la si distende con un

pennello comune. Ma per continuare a modellare si adoperano ferri di forme svariate, a piacere dell'artista, i quali, perchè caldi, permettono di fonder tra loro i varii tocchi deposti troppo rigidamente dal pennello. Si può adoperare qualunque fondo: il legno, la tela preparata a colla, la pietra, il gesso, l'ardesia, il cartone.

I COLORI RAFFAËLLI.

Raffaëlli ha inventato un processo spiccio e di facile uso come il pastello, offrendone agli artisti tutti i toni e tutte le scalature in matite belle e fatte, che sembrano composte con una miscela molto simile a quella dell'encausto.

Queste matite si adoperano come i pastelli o i lapis colorati e, se si desidera di lasciare al dipinto il suo aspetto opaco, non occorre fargli altro; se invece si vuole dargli un aspetto brillante, lo si vernicia con una vernice comune. Se poi si vuol ottenere l'aspetto della pittura ad olio, non si ha che da prendere un pennello, intingerlo nell'essenza di trementina o di petrolio, e passarlo sul colore quando il dipinto è terminato. Si può anche abbozzare ad olio e poi dipingere coi colori Raffaëlli; oppure si possono adoperare alternativamente questi colori e i colori ad olio. Ma queste matite sono di un uso troppo recente perchè se ne possa dare un giudizio concludente.

LE MALATTIE DELLA PITTURA.

Sappiamo già come difendere il pastello e l'acquerello dall'umidità, e conosciamo già i rischi del dipingere a fresco sopra un muro mal secco.

Ma la pittura ad olio, la più usata oggi, è soggetta a molti e più complicati pericoli: i fondi, gli olii, le vernici, i colori stessi subiscono o causano alterazioni; sì che è necessario studiare per questa tecnica in auge tutte le sue malattie più frequenti e le loro cause.

ALTERAZIONI CAUSATE DAI FONDI O SOSTEGNI.

Come abbiamo accennato, si può dipingere ad olio sul legno, sul cartone, sul metallo, sulla pietra [1] e sulla tela preparata con olio o con colla di pelle o con la caseina ecc. Si può anche dipingere ad olio sull'intonaco di calce, ma allora è necessario separar bene la pittura dalla calce stessa per evitare la saponificazione dell'olio.

(1) Il Vasari, op. cit., I, 189, ha scritto il capitolo decimo della sua *Introduzione sulla Pittura* proprio su questo tema *Del dipingere in pietra a olio e che pietre siano buone.* Le pietre migliori sono secondo lui il peperino che è arido e « piglia l'olio bollito e il colore dentro », e più la lavagna. Ma ben commenta quel passo il Milanesi avvertendo che il nitro scioglie la lavagna come ha fatto nelle pitture delle Zuccari al duomo d'Orvieto.

Tutti questi fondi o sostegni presentano vantaggi e svantaggi, ed offrono risultati diversi; ma bisogna tutti considerarli con grande attenzione, perchè dalla loro solidità e dalla loro resistenza dipende la durata del dipinto.

Il fondo o sostegno forma infatti il primo strato della pittura ad olio, e tutti quelli sopra citati assorbono l'olio, all'infuori del rame. Come sappiamo, i fiamminghi dipingevano anche sulla foglia d'oro stesa sul pannello di sostegno.

IL LEGNO.

I legni usati generalmente sono il pioppo, il bosso del Canadà, la quercia, il cedro, il mogano e l'acagiù. L'abete e tutti gli alberi resinosi vanno esclusi perchè la resina, rifiorendo, è causa sicura di rovina.

Di tutti i legni, il migliore è l'acagiù perchè seccandosi si smuove meno, non è attaccato dai tarli, ed è poroso in modo che il colore lo penetra cioè vi aderisce meglio. Ma molti italiani hanno adoperato il castagno che forma un fondo più chiaro dell'acagiù, e anche non si tarla. Le tavole debbono essere stagionate e perfettamente asciutte, altrimenti si muovono e s'imbarcano facendo incurvare lo strato del colore.

Se la tavola è di modeste dimensioni, si può

sceglierla sottile perchè la si manterrà più facilmente diritta entro la cornice o entro le scanalature della cassetta e, se si curverà, sarà più facile raddrizzarla. Ma le grandi tavole debbono esser tutte grosse, per resister meglio alle variazioni della temperatura, e in ogni modo è prudente rafforzarle con traverse e graticci.

Per questa seconda operazione vi sono due metodi. Il più semplice consiste nel prendere delle traverse di legno di quattro o cinque centimetri di larghezza e porle ad otto o dieci centimetri l'una dall'altra; nel prender quindi dei regoli piatti e senza scanalature, e nell'intaccarli in modo che serrino le traverse incrociandole; nell'incollare poi le incrociature dei regoli con le traverse; nel fissar finalmente questo graticcio ben secco al tergo della tavola, con altra colla. Questo sistema spedito è adoperato specialmente per tavole piccole e di legno tenero e sottile. Mentre le opere di maggior pregio o soltanto di maggior peso richiedono un graticcio più complicato, con differenti traverse. Le une incollate, in un senso, alla tavola, con colla forte sono chiamate traverse di sostegno, e vengono intaccate e forate al disotto perchè lascino passare le traverse disposte nell'altro senso, e chiamate di sicurezza, le quali traverse non dovranno riempire interamente gl'intacchi delle prime, ma devono lasciare alla tavola una certa libertà di muoversi sotto l'azione del caldo

e del freddo. Il graticcio insomma non deve essere una camicia di forza ma un sostegno e un riparo per impedire alterazioni peggiori di quelle che si vogliono scongiurare. E bisogna contro l'umidità e i tarli tingerlo da tergo e nei margini, con due mani di tinta e poi di vernice.

Una prova della resistenza che si ottiene così è data dai vecchi trittici a tabernacolo esposti da secoli in chiese umide e male arieggiate, dove dei tre pannelli gli sportelli laterali, dipinti dal retto e dal tergo, hanno generalmente resistito, ben difesi come erano dal colore contro gli agenti esterni, mentre lo scomparto centrale dove solo la faccia anteriore era dipinta, è quasi sempre devastato dai tarli e dall'umidità.

In Italia la tavola è stata preferita alla tela fino al Rinascimento; ma dopo Raffaello si adoperò specialmente la tela, mentre nel Belgio e nell'Olanda le tavole furono usate fino al tempo di Rubens, che dipinse su tavola la *Vergine tra gli angioli* ch'è al Louvre.

Essendo necessario per le vaste tavole riunire insieme varie assi, grande era la preoccupazione per la solidità delle commettiture, sulle quali s'incollavano anche delle striscie di tela, quando non si ricopriva di tela o di cuoio conciato tutta quanta la tavola, come insegnano già Teofilo e Cennino Cennini.

Sulla buona tavola si può dipinger anche direttamente, senza cioè una preparazione, chè basta lavarla con essenza di trementina depurata (ma non con acqua la cui umidità farebbe smuovere il legno), e poi sfregarla con olio il quale impedirà all'altro olio dei colori di penetrare eccessivamente nel legno e di prosciugare troppo il dipinto.

IL CARTONE E LA CARTA.

Anche il cartone e la carta possono essere adoperati per la pittura ad olio senza alcuna preparazione antecedente, ma assorbono il colore e sono di corta durata. Il colore, è vero, vi aderisce perfettamente, e un cartone di buona qualità non si tarla e non si fende; ma imbarca, però, con l'umidità e butta fuori certe macchie nere, come di carbone, che passano anche attraverso agl'impasti.

In quanto alla carta, la si può incollare sopra un cartone o sopra una tavola con colla di segale, verniciandola infine leggermente con vernice Vibert.

LA TELA.

La tela che è oggi il fondo preferito delle pitture ad olio ha il vantaggio, per la sua pieghe-

volezza, di corrispondere perfettamente al lavorìo del pittore; ma ha bisogno di una preparazione, perchè l'olio venuto a contatto con le fibre di essa non le bruci e non le distrugga rapidamente.

Quando si cominciò ad adoperare la tela, vi si cominciò a dipingere con una preparazione isolante di colla dolce. Un semplice strato di questa può infatti bastare per rendere una tela compatta e adatta a ricevere i colori ad olio; e la tela sarà più o meno assorbente e quindi il colore più o meno opaco a seconda dello spessore della colla stessa. Su questa preparazione l'adesione del colore è perfetta; ed essa offre anche il vantaggio di non incrinarsi, come fanno preparazioni più grosse e più spesse.

Insomma questo modo di dipingere su tela semplicemente incollata, è eccellente quando non dispiaccia per la sua opacità, pel grigiore dei bianchi, per la difficoltà di ricoprire poi tutt'il fondo. Anche oggi tra i pittori di Parigi, Dagnan Bouveret e lo spagnolo La Gandara e l'americano Alexander si dichiarano soddisfattissimi di questo metodo.

Ma sulle tele di grossa trama è difficile ottenere uniformità ed uguaglianza di pittura con la sola colla, e la fattura più accurata lascia intravedere sinuosità e rughe di pessimo effetto. Si suole quindi ricorrere a preparazioni più solide e più spesse che vedremo fra poco.

LE COLLE.

Una colla perfetta deve essere impermeabile all'umidità, incorruttibile, agevole, e non deve esercitare alcuna azione sui colori. Se tale, difenderà il dipinto dalle cause d'alterazione che potranno venirgli dalla tela o dalla tavola, mentre per la sua agevolezza si adatterà ai movimenti del fondo o sostegno, e non s'incrinerà mai.

Le colle più in uso sono l'albumina, la colla di pelle, la gelatina e la caseina. L'albumina si trae dalla chiara dell'uovo sbattuta e fatta depositare; si trova in commercio allo stato solido. La colla di pelle è la più adoperata; un tempo si otteneva dai ritagli dei piedi, dei nervi, del muso e della pelle di pecora; oggi i commercianti la vendono bell'e disciolta; ma è composta con ingredienti peggiori, fermenta, ammuffisce e contiene germi di fungosità che sviluppandosi poi sotto il colore lo distaccano dal fondo.

Perciò gli artisti che vogliono prepararsi da loro delle buone tele, acquistino della gelatina secca, che è gelatina di colla di pelle depurata ed essiccata. Solubile nell'acqua calda essa dà una colla facile ad adoperare [1].

[1] Per la preparazione della colla di pelle vedi ancora i due migliori libri italiani sulla tecnica della pittura, il *Libro dell'arte* del Cen-

La caseina, che si estrae dal formaggio, si vende in grani dai commercianti di prodotti chimici; messa nell'acqua fredda, rigonfia senza disciogliersi; ma aggiungendovi qualche grammo di ammoniaca (per 20 grammi di caseina occorrono 100 grammi d'acqua fredda e 4 d'ammoniaca) e agitandola con un cucchiaio di legno, di vetro o di corno (non di metallo), la si scioglie facilmente e se ne ottiene una colla che non sente l'umidità e non imputridisce.

Ma pur troppo essa è arida e vetrina. Anche a questo si può rimediare aggiungendo alla caseina un poco di glicerina (10 grammi per la dose già indicata) e passando la miscela allo staccio. La glicerina permette di usar questa colla anche in un certo spessore, senza che s'incrini; ma al tempo stesso toglie alla colla la sua inalterabilità all'umido, e la rende facile alle muffe. Perciò sarebbe meglio rinunziare alla glicerina ed adoperare la pura colla di caseina in un sottile spessore; tanto più sottile quanto più si vuol che la tela conservi le sue qualità assorbenti.

nini (ed. cit., capitoli 25, 109, 110) e *La Tecnica della pittura* del Previati (ed. cit., pagg. 230, 231, 232), i quali libri anche fuori d'Italia devono o dovrebbero essere stimati ottimi.

LE IMPRIMITURE.[1]

Per ovviare alla ruvidezza del fondo, nel seicento lo si copriva di bianco di Meudon puro o colorato con polvere di bruno, di nero o di rosso. Ma ormai vediamo le disastrose conseguenze di questo processo. Alla fine del settecento, per far seccare più presto il colore di queste preparazioni, vi si mischiò anche del litargirio; poi vi si rinunciò perchè i quadri si coprivano di granellini sporgenti.

Da allora su questa quistione delle imprimiture le divergenze sono state e sono infinite. Jacques Blockx nel suo ottimo *Compendium* condanna le preparazioni fatte con la colla e col bianco di Spagna ed esalta invece la preparazione fatta con uno strato spesso di colore ad olio molto denso: ma è stato facilmente oservato che su quello strato di colore secco fa cattiva presa il colore del dipinto. Vibert invece afferma che " occorre escludere tutte le preparazioni ad olio e con-

(1) *Imprimitura*, *imprimatura* o *mestica* sono sinonimi nei buoni scrittori italiani di cose d'arte. Ad esempio il Vasari, nell'introduzione alle *Vite*, parlando della *Pittura* al capitolo settimo dice: « Conviene far prima una *mestica* di colori seccativi ecc., e quando la colla è secca impiastrarla su per la tavola ecc.: il che molti chiamano l'*imprimitura* ». E poi nel capitolo nono parlando proprio della pittura a olio su tela: « Fatto ciò, se le dà una o due mani di colla dolce, e dappoi la *mestica* o *imprimitura* ».

tentarsi della colla, scegliendola accuratamente „. Infatti sulla colla secca un solo strato di bianco di cerusa anche leggero dà una buona preparazione, ma la tela rimane ruvida specialmente se la sua trama è grossa.

Per ovviare a questo inconveniente alcuni distendono un secondo strato sul primo quando è ben secco perchè l'olio del primo strato, come imprigionato dal secondo, si altererebbe, s'inaciderebbe e roderebbe la tela anche attraverso la colla. Ma v'è un altro inconveniente: questo secondo strato, pur così leggero da ricoprire solo le disuguaglianze della trama, dà sempre un' imprimitura troppo spessa che risulta pericolosa quanto la colla troppo abbondante, con questa differenza: che l'eccesso di colla si manifesta subito, mentre l'eccesso d'olio si rivela solo dopo qualche anno quando la preparazione troppo grossa si è tutta seccata facendo incrinare gli strati superiori del colore.

Non basta: gli svantaggi d'una preparazione troppo grossa e spessa dipendono dalla stessa natura del fondo o sostegno, perchè la tela, molle come è, richiede una preparazione pure elastica, e duttile sì da seguire i suoi movimenti; e solo una tavola o un cartone, perchè rigidi, possono sopportare più strati di preparazione. Ma questi, l'abbiamo veduto, non esigono, a rigore, alcuna preparazione.

Quanto poi al tono dell' imprimitura, abbiamo anche detto come i più antichi pittori preferissero le preparazioni bianche, e come quelle scure e cupe danneggiassero le pitture del seicento. Però anche quelle bianche e chiare hanno sì una gran trasparenza e dànno una limpidità cristallina alle velature, ma i toni chiari — a meno che siano molto impastati e spessi e contengano solo una scarsa quantità d'olio o di vernice — prendono sulla preparazione bianca un aspetto gessoso e perdono un po' della loro freschezza. Le preparazioni scure, alla lor volta, fanno risaltare i chiari e tolgono loro quest'aspetto gessoso; ma a poco a poco tutt'il dipinto prende un tono grave ed uniforme.

Abbiamo veduto che Oudry raccomandava una sua preparazione a mezze tinte, adottata, ad esempio, da Gérôme il quale teneva in serbo tante tele sporcate in diversi toni a mezza tinta e sceglieva ogni volta la preparazione del colore più adatto al soggetto da trattare.

Noi abbiamo, in tanta delicata questione, esposto tutti i pro e tutti i contra. La conclusione se la scelga il pittore, secondo la sua indole e la sua esperienza. Una sola se ne può trarre, con qualche sicurezza: che in una tela non assorbente la preparazione col tempo tende a rifiorire, e un quadro a poco a poco prende la tonalità della sua preparazione, e perciò la imprimitura bianca è in

fondo la migliore, spingendo l'artista, fin dall'abbozzo, ad esser più luminoso. Ma in tal caso occorre far le ombre più pesanti, perchè quando sono troppo leggere non resistono alla preparazione che le sopraffà. E questo, per finire esponendo un altro dubbio, contraddice alla regola classica delle ombre leggere e delle luci pesanti...

LA SCELTA DEI FONDI O SOSTEGNI.

Quando si ha da comprare una tela preparata solamente a colla, basta esaminare la qualità della tela, essendo inutile preoccuparsi della colla che è sempre ben secca; ma quando invece si tratti di una tela preparata ad olio occorre accertarsi che sia ben asciutta, grattandola con l'unghia e assicurandosi che l'imprimitura non vien via.

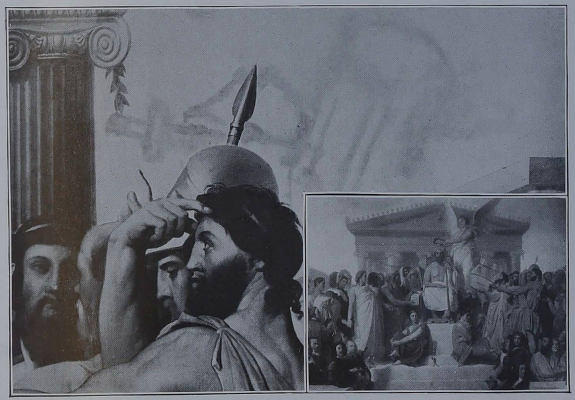
Anche è prudente vedere se l'imprimitura aderisce perfettamente al fondo arrotolando un lato della tela con le dita e osservando se la preparazione s'incrini.

Quando si deve arrotolare una tela per trasportarla o per qualsiasi altra ragione, si badi di arrotolarla con la preparazione al di fuori: così ogni piega o spaccatura dell'imprimitura sparirà quando la tela sarà di nuovo distesa.

Il Previati scrive di preferire a tutte le tele quelle di canepa " non troppo unita nè troppo rada „ [1].

[1] Op. cit., pag. 235.

1° Screpolatura causata da un eccesso di olio e da una verniciatura prematura. FALGUIÈRE, LA DONNA COL PUGNALE. *(Parigi, Museo del Lussemburgo.)*



2° Una prima pittura insufficientemente raschiata ricompare alla superficie. INGRES, APOTEOSI D'OMERO. *(Parigi, Louvre.)*

CONSERVAZIONE E DIFESA DEI FONDI O SOSTEGNI.

Per conservare le tele i modi più correnti son due. Il primo consiste nel tendere sul telaio una prima tela preparata all'olio, con la parte oleata rivolta verso il telaio, e nel fissare su questa la tela da dipingere: il secondo consiste nel distendere sul tergo della tela due strati di fissaggio od anche uno strato di caucciù disciolto nel petrolio, o di resina o di cera o di gomma-lacca.

Ciascuno di questi metodi mira a difender la tela dall'umidità del muro su cui sarà appesa. Vibert consiglia perfino un provvedimento contro l'incendio, il quale può anche preservare la tela dai colpi da tergo, e cioè una tela metallica distesa sopra un telaio leggero e fissata dietro il quadro per mezzo d'una cerniera.

Poichè col tempo gli spigoli del telaio si imprimono nella tela e la sformano, sarà bene arrotondare questi spigoli e quelli delle traverse.

SCREPOLATURE.

Come già abbiamo detto, le imprimiture vetrine sono facili ad incrinarsi. Ma è necessario badare anche alle incrinature causate dal fondo o sostegno, dal conglutinante, dalla composizione dei colori, dalle vernici.

Una preparazione molto fragile produce una screpolatura regolare, a foggia di quadrettini serrati gli uni agli altri come le maglie di una cotta d'acciaio. La si può notare anche nelle tavole dei Van Eyck, pur così solide, ad esempio nel *Donatore* del Louvre. La causa è la colla della imprimitura.

Abbiamo già veduto i pericoli cui sono esposte le tele con una preparazione sia troppo grossa sia troppo levigata. La prima dà origine a incrinature grandi, rotonde, in forma di chiocciole, come in molte tele della prima metà dell'ottocento. Gli strati troppo lisci, invece, dànno incrinature a rettangoli regolari, che sembrano un ingrandimento degli scacchi già osservati nei quadri degli antichi fiamminghi, ma che possono esser originati anche dall'aver arrotolato la tela in senso contrario.

Quando uno strato scuro è messo sopra uno chiaro non ancóra ben asciutto, i due strati seccandosi si ritirano in senso opposto, e da ciò derivano screpolature a foggia di scalfitture profonde e di lacerazioni che scoprono perfino l'imprimitura.

Talvolta anche la vernice e l'olio concorrono a causar altre rovine. Quando, ad esempio, la vernice s'incrina e si divide in scaglie regolari e separate, si può esser certi che gl'impasti contenevano troppo olio o che la vernice è stata data troppo presto. Invece quando gl'impasti son compatti ma il dipinto è stato verniciato troppo presto, la ver-

Screpolature causate dal bitume. INGRES, RITRATTO DEL CHERUBINI.
(Parigi, Louvre)

nice si rompe in quadrati regolari assai larghi e lascia la pittura sottostante alla mercè dell'umidità.

LA DISGREGAZIONE DELLE VERNICI.

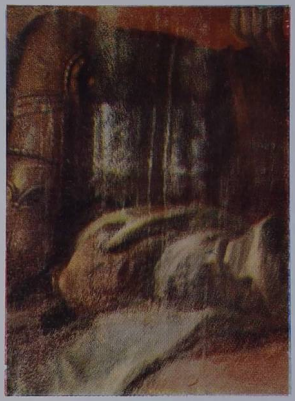
La vernice si disgrega lentamente, in un lungo volger di anni. Da prima essa appare come un velo azzurrastro disteso sul dipinto; non è un gran danno ancora, ma è già un grave indizio su cui occorre vigilare. Percorrendo le sale delle gallerie e dei musei nei cambiamenti di stagione, specie quando s'avvicina l'inverno, si può nelle giornate umide notare spesso tale disgregazione ancora all'inizio. Allora facile è il rimedio: basta strofinare la vernice appannata con un pezzo di seta o di pelle di camoscio, e mantenere intorno al quadro una temperatura sempre costante che gli risparmi gli attacchi del freddo e dell'umidità.

Non basta. Il luogo ove un quadro è appeso, ha grande importanza per la sua conservazione, come meglio vedremo più oltre. Nella medesima sala un quadro può essere in stato perfetto, e il suo vicino guastarsi.

Quel primo stadio dura a lungo, e il male può anche fermarsi qui; ma può anche entrare nel secondo stadio, durante il quale l'appannatura diventa più grigia e finalmente, polverizzandosi la resina della vernice, addirittura bian-

chiccia. Se a questo punto non si provvede energicamente, l'appannatura continua a mutar colore: s'ingiallisce, poi s'annerisce. Allora la malattia è giunta alla pittura, magari alla tela.

Invece talune screpolature caratteristiche e irreparabili che si notano generalmente nei quadri di scuola francese dell'ottocento, derivano dal bitume. Sono rigonfiamenti rotondi, scoppiati e sbavati, che dànno alla pittura l'aspetto d'una pelle invasa da furuncoli. Il bitume che non si secca mai bene vi si separa dal colore al quale è stato mischiato, si fonde, filtra lentamente attraverso agli strati della pittura, si addensa in un punto qualsiasi dove il colore più spesso o più resistente gl'impedisce il passaggio, e vi forma una bolla che poi scoppia e cola. Per questo occorrono, è vero, molti anni. Charles Blanc in un suo articolo esaltava la solidità del *Cristo* del Prudhon che dopo venticinque anni dacchè era stato dipinto era intatto; ma andate a guardarlo ora: è il quadro più rovinato del Louvre. Forse per quei venticinque anni stette in un luogo fresco, al riparo del caldo d'estate; poi sarà bastato un cambiamento di posto, o una bocca di calorifero troppo vicina, perchè il bitume cominciasse a rivelare i suoi danni, dopo averli maturati all'interno, segretamente, nello spessore degl'impasti.



1° Sbiancature per disgregazione di vernice, causata dall' umidità.

2° Restauro eseguito dal Sig. Durandeau, del Palazzo di Versailles.

3° Screpolature causate da una pittura troppo sottile sopra preparazione troppo levigata. INGRES, LA SIGNORA RIVIÈRE. *(Parigi, Louvre.)*

RITOCCHI E PENTIMENTI.

Vedemmo quanto bisogni diffidare degli abbozzi sempre tendenti a rifiorire, poichè ogni impasto di valore diverso dallo strato sottostante — chiaro su scuro o scuro su chiaro — finisce sempre col subire l'influenza del tono che ricopre. Peggio ancora avviene delle ridipinture, dei ritocchi, dei cosidetti " pentimenti „ che son come i rimorsi di antichi errori che si credevano dimenticati ma che tornano a tormentarci quando meno ce l'aspettiamo. I ritocchi scuri su toni chiari sono i primi a rivelarsi così, e le tele dei pittori contemporanei quasi tutti negligentissimi ne abbondano.

Nell'*Apoteosi d'Omero* di Ingres, al Louvre, si scorge un pentimento nel cielo, a destra, sopra la testa di Alessandro; e questa negligenza fa meraviglia in un artista così scrupoloso, perchè sarebbe bastato grattare lo strato da correggere o toglierlo via con la benzina, ed abbozzar di nuovo nel tono voluto.

Così nel ritratto equestre di *Filippo IV* dipinto da Velasquez, al Prado, sembra che il cavallo abbia otto gambe, perchè il maestro credette di far sparire le prime quattro sotto un impasto spesso dello stesso tono del suolo; e invece col tempo le prime quattro gambe sono riapparse attraverso al nuovo colore.

Del resto, anche prima che rifioriscano, le correzioni e i ritocchi sono rivelati dalla fotografia. Ecco un esempio. La casa Hachette fotografò la *Ninfa in riposo* di Henner che è al Lussemburgo, per riprodurla tra gli *Chefs-d'œuvre des grands maîtres*; ma la negativa fece apparire un ritocco così esteso che si dovette rinunciare alla riproduzione. La figura infatti della ninfa aveva un contorno doppio che non appariva ancora all'occhio del riguardante, ma che certo un giorno sfigurerà questa tela deliziosa.

Del resto chiunque frequenti le gallerie d'arte antica o moderna, può citare cento esempi come questi.

GLI OLII.

Si indicano col comune nome di *olii* alcuni liquidi ben differenti per la loro origine, la loro composizione e le loro proprietà.

Gli olii più leggeri, chiamati olii essenziali o più comunemente essenze, estratti per distillazione da alcune piante aromatiche come lo spico, il lauro, il rosmarino, o resinose come il pino, non sono affatto vischiosi. Gli olii detti empireumatici si ottengono dalla cera, dalla canfora e da altre materie simili. Gli olii animali sono tratti da sostanze organiche, e Vibert esalta l'*olio d'uovo*, come quello

che un giorno diventerà d'uso comune. Vi sono infine gli olii fissi, estratti da vegetali, come l'olio di lino, l'olio di semi di papavero, l'olio di noce, i quali tutti sono molto adoperati dai pittori per le loro ottime qualità essiccanti.

Questi olii infatti si seccano senza evaporare, e passando dallo stato liquido allo stato solido aumentano di volume per l'assorbimento dell'ossigeno e si trasformano in modo da non disciogliersi più neppure in quei dissolventi che meglio agivano su loro quando erano allo stato liquido. Solo la benzina li scioglie sempre. L'olio di lino che è il più pronto ad asciugarsi fra i tre olii più adoperati dai pittori, è anche più trasparente dell'olio di semi di papavero; ma è più giallo di questo e diviene più facilmente rancido, fendendo profondamente la pittura.

Ora ogni olio divenuto rancido deve essere escluso nel macinare i colori perchè non seccherà mai più e screpolerà e annerirà i dipinti. La sua presenza si può spesso constatare anche nei tubetti; la lacca, ad esempio, si trasforma in una pasta molto simile al caucciù.

L'olio di noce, ancora molto adoperato in Italia e poco in Francia, dà buoni risultati coi bianchi, gli azzurri e i violetti, e per la sua chiarezza è preferibile all'olio di lino il cui tono gialliccio altera le polveri colorate. Ma pei colori

che si seccano lentamente, è da preferirsi l'olio di lino.

Il Cennini, nel suo *Trattato*, dà questa ricetta: " Abbi il tuo olio di semenza di lino, e di state mettilo in un catino di bronzo o di rame o in un bacino. E quando è il sole lione, tiello al sole; il quale, se vel tieni tanto che torni per mezzo, è perfettissimo da colorire. E sappi che a Firenze l'ho trovato il migliore e 'l più gentile che possa essere „[1]. La qual ricetta non è affatto dimenticata, e molti artisti usano ancora tenere una boccia di olio di linseme sopra una finestra, esposta alle intemperie, e l'olio vi diventa fitto come una pasta, e più essiccante.

GLI ESSICCANTI.

Varie polveri coloranti pur macinate con lo stesso olio si seccano diversamente: alcune come le lacche rosse di robbia, i neri d'avorio e i bianchi di zinco impiegano, ad esempio, moltissimo tempo prima di seccarsi. Ma essendo di capitale importanza che i varii strati di colore si assodino uniformemente per evitare gli stiramenti in varii sensi degl' impasti, si è cercato d'equilibrare il lavoro di essiccamento tra i bianchi di argento e i rossi di saturno che seccano rapidamente, le ocre

[1] Op. cit., pag. 62.

gialle, i verdi smeraldo, gli azzurri di cobalto e i gialli di cadmio che seccano normalmente, e i neri e le lacche di robbia che seccano invece molto lentamente. E per questo si sono composti i così detti *essiccanti*.

Dal momento che l'olio diventa solido per l'assorbimento dell'ossigeno dell'aria, gli essiccanti che attirino l'ossigeno e lo trasmettano poi all'olio, ne precipitano l'ossidazione.

Di essi il più adoperato è quello di Courtray, composto di ossido di manganese e di ossido di piombo, in parti eguali. E potentissimo, ma non gode di una buona fama nelle scuole e negli studi, e gli si rimprovera di togliere all'olio la sua fluidità, di far screpolare il dipinto, d'alterare molti colori e d'esser troppo cupo. A sentire Vibert, questa sua colorazione cupa sarebbe causata solo dall'errore dei commercianti i quali s'immaginano che esso debba essere scuro e tale lo richiedono ai fabbricanti, mentre, se fosse messo in commercio chimicamente puro, sarebbe meno cupo di tono.

Secondo il Dinet un essiccante può anche impedire le screpolature, poichè un colore già cupo asciugato rapidamente con un essiccante sopporta subito la vernice, mentre senza essiccante rimarrebbe come imprigionato sotto la vernice e seccandosi più lentamente di essa la farebbe scoppiare e si scrosterebbe.

Ma molti pittori, fra gli altri il Sartorio, non condividono quest'ottimismo, e chiedono che l'essiccante sia adoperato solo nei casi di estrema necessità e sempre in piccola quantità. Il Vibert e il Previati proibiscono addirittura l'uso dello scodellino sulla tavolozza, perchè vi s'intinge il pennello macchinalmente e se ne abusa. Anzi il Previati a provare il pericolo degli essiccanti giustamente ricorda che in arte essi sono comparsi tardissimo [1]. Bisognerebbe insomma ricorrere ad essi tutt'al più pei colori più lenti a seccare come i neri e certi bruni.

Il Dinet suggerisce una ricetta per diminuire i difetti dell'essiccante di Courtray. Basta comporre una miscela d'un quarto di essiccante con tre quarti o due terzi d'olio di lino, agitarla, e lasciare poi la bottiglia sturata sopra una finestra, esposta alle intemperie, da un mese fino a sei mesi, avendo cura, se si forma un velo alla superficie, di romperlo perchè l'olio rimanga sempre in contatto con l'aria e assorba l'ossigeno. Questa miscela, dapprima torbida, si depura e si chiarifica, e le sostanze che avrebbero potuto alterare i colori calano al fondo. Terminata questa depurazione si decanta la miscela con cura, e magari la si filtra, ottenendone un liquido cupo ma trasparente.

Lo stesso Dinet aggiunge ancora nel suo opuscolo sui *Flagelli delle pitture*: " Gli essiccanti

[1] Op. cit., pag. 227 e 228.

fiamminghi e olandesi non sono, a rigor di termine, dei veri e propri essiccanti, ma piuttosto delle eccellenti vernici grasse che induriscono la pittura con le resine che contengono, ma non riescono ad asciugarla bene, specialmente se la stagione è umida e fredda „.

LE ESSENZE.

Pel fatto che gli olii grassi ingialliscono e si seccano lentamente, si ricorre ad olii più leggeri, cioè alle essenze le quali, come fa l'acqua per l'acquerello, dànno al colore una grande fluidità e dopo evaporano.

Ma l'evaporazione totale si ottiene solo con essenze depurate o *rettificate* cioè distillate e liberate dalla resina, mentre delle altre rimane sempre un residuo vischioso che non secca mai e s'ingiallisce e s'annerisce sotto il pulviscolo atmosferico. Si badi che la resina torna in quelle essenze a formarsi dopo qualche tempo; occorre perciò che esse siano distillate da poco, e tenute in bottiglie chiuse ermeticamente.

Tre sono le essenze più in uso: l'essenza di trementina, l'essenza di spigo o lavanda, e l'essenza di petrolio.

L'essenza di petrolio può evaporare senza lasciare residui. Essa, cioè, serve di veicolo al co-

lore, e poi sparisce affatto. Ma è necessario esser sicuri della sua intera volatilizzabilità, perchè la presenza solo di alcune parti grasse di petrolio — come la vasellina che non si secca mai — può produrre effetti disastrosi. Così depurata, l'essenza di petrolio ha il vantaggio di non alterarsi dentro la boccia, di non dare ai colori l'aspetto gessoso e grigio che gli dànno le altre essenze, e inoltre di attraversare i varii strati di colore lungo i loro canaletti capillari, di attraversarli anche quando questi strati son secchi e serrati, trascinando con sè olii e resine e dando coesione agli strati stessi.

Troppe volte però il petrolio fa precipitare gli olii e le resine invece d'amalgamarsi con essi e forma una sostanza vischiosa che non secca più. Il Villegas — ci ha narrato il Sartorio — dipinse, ad esempio, il gran quadro *La morte del torero* con essenza di petrolio, e il quadro dopo sei mesi era tanto nero e rovinoso che il pittore dovette ridipingerlo tutto con una densa pasta di colore. Ma il rimedio eroico non bastò: anche questa pasta continuò ad oscurarsi e ad appesantirsi. Gaetano Previati preferisce perciò all'essenza di petrolio l'essenza di trementina perchè anche seccata lascia più morbidi i colori ad olio che ha diluiti, laddove il petrolio li sgrassa di tutto l'olio e li riduce petrosi e polverosi [1].

(1) Op. cit., pag. 225 e 226.

LE VERNICI.

Nella pittura ad olio le vernici posson servire tanto all'esecuzione quanto alla conservazione del dipinto; sia, cioè, quando si ricorre ad esse per ricoprire il dipinto già terminato, sia invece quando le si mischiano ai colori che si vengono adoperando. Dobbiamo dunque studiare le vernici in questi due loro diversi uffici.

LA COMPOSIZIONE DELLE VERNICI.

Le vernici sono composte di resine diverse disciolte in varii liquidi. Le resine principali sono: l'ambra, la coppale che può essere di Zanzibar, d'Angola etc., la gomma-lacca, la mastice.

L'ambra e la coppale disciolte nell'olio si chiamano vernici grasse; quando però vi si aggiunga dell'essenza, formano una vernice mista. L'essenza di trementina si adopera solo per sciogliere la dammara e la mastice le quali dànno una vernice molto limpida e trasparente, sebbene molto alterabile. La trementina detta di Venezia è invece una resina molto inferiore alle precedenti, secca male, ingiallisce e fa screpolare il dipinto.

Nelle scuole e negli studii si adopera spesso una vernice inventata dal Vibert, e composta di una resina della quale egli serba il segreto, di-

sciolta nel petrolio. Veramente l'inventore dichiara nel suo volume su la *Science de la Peinture* che nessuna delle resine conosciute è adatta alla pittura, che le resine sono anzi quasi tutte soggette ad una trasformazione continua la quale ne modifica la natura e il volume di mese in mese. Però in molte di esse il Vibert ha trovato una certa parte che non è più separabile ed è incolore, dura, cristallizzabile, perfettamente trasparente, solubile a freddo nell'olio e nel petrolio, insomma una specie di *resina normale* — se così si può chiamare — la quale non avrebbe subito ancora alterazioni o trasformazioni. Con questa *resina normale* disciolta nel petrolio a differenti gradi di evaporazione, il Vibert avrebbe dunque composto la sua vernice da mescolare ai colori o vernice grassa, poi la vernice da ritocco, infine quella per l'ultima verniciatura.

Molti artisti usano queste tre vernici e se ne trovano bene. Ma tutti son d'accordo nell'escludere le vernici d'una volta, a base di alcool, le quali, insolubili nell'olio, invece di collegare i varii strati del colore, li isolano e ne formano tanti straterelli diversi, così che il dipinto finisce a scrostarsi in filamenti e in scaglie.

Non bisogna infatti dimenticare che l'olio forma col tempo una specie di pellicola morbida e molle, che non indurisce se non dopo trent'anni secondo

alcuni, o dopo venticinque secondo altri; mentre invece le vernici, dopo che il liquido dissolvente cioè la resina è evaporata, lasciano una specie di pellicola secca, dura, vetrina, tendente a restringersi. Ora quando si pone un nuovo strato di colore su questa pellicola dura e capace di restringersi, il nuovo strato, molle, si comporta a seconda della pellicola e presto si screpola.

Sopratutto i prosciugamenti che avvengono durante il lavoro, spingono i pittori a ricorrere a vernici capaci di toglier via le oscurità dell'olio secco; ma queste vernici, se rispondono a tale scopo immediato, posson portare a futuri disastri. È prudente perciò adoperar solo quelle alla trementina o all'olio, o meglio ancóra far sparire quei prosciugamenti sfregandovi su leggermente con un'essenza che evapori da sè dopo avere rivelato la vera qualità del tono prosciugato [1].

Se poi si desidera un rimedio più energico e più sicuro, si può aggiungere alla vernice resinosa leggerissima (cioè con poca resina e con molta essenza) un po' d'olio, il quale le darà mag-

[1] Ricette pessime infestano gli studii: pomate con cera, vernici a base di alcool, e infine una miscela diffusissima composta di $^1/_3$ d'olio, $^1/_3$ di alcool e $^1/_3$ d'acqua, che si agita prima di servirsene. Il metodo migliore consiste sempre nell'esercitarsi a distinguere il tono esatto anche attraverso al prosciugamento, e nel dipingervi sopra di nuovo, poichè la pittura acquista così maggiore unità e compattezza.

gior capacità d'amalgamarsi all'olio del colore e la renderà meno vetrina. Meglio ancora: si possono adoperar colori macinati addirittura con olio e resina, e verniciarli durante e dopo il lavoro con vernice contenente a sua volta un po' d'olio. Così colori e vernice saranno anche più affini, e l'unione loro più sicura.

È molto probabile, come già accennammo, che il famoso segreto dei Van Eyck e dei fiamminghi fino a Rubens consistesse in una miscela di questo genere, cioè, secondo alcuni, d'olio di lino e di mastice.

Ma in pratica tutto dipende dal gusto personale d'ogni artista, questi amando adoperare colori molto fluidi, quegli colori viscidi come sono appunto i colori preparati con resine o mescolati a una resina proprio al momento d'adoperarli.

La vernice grassa, senza essenza, come la coppale ad olio, dà una sostanza untuosa che secca lentamente [1]; sì che coloro i quali ne desiderano una che secchi rapidamente ma invischi e impasti le pennellate, trovano una via di mezzo: usano una vernice a base d'essenza ma vi lasciano un po' d'olio. Bisogna inoltre escludere pei ritocchi ogni vernice che contenga cera perchè la cera, se non è perni-

[1] Carolus Duran raccomanda la coppale. Ecco la ricetta che ne dava Gérôme ai suoi scolari: quattro quarti di coppale all'olio Durozier, tre quarti d'essenza depurata da versarsi in più riprese nella coppale, scuotendo sempre la miscela perchè non precipiti.

ciosa allo strato di colore che ricopre, toglie ogni possibilità d'adesione allo strato del ritocco. Al qual proposito il Dinet osserva: " Chi desidera una pittura opaca e l'ottiene passandovi sopra una vernice a cera, può esser sicuro che nessun restauratore potrà mai ritoccare l'opera sua; poichè ogni ritocco non aderirebbe e appena fosse ben secco, cadrebbe al più leggero sfregamento „.

In conclusione, la trasparenza più limpida si può ottenere con resine grasse senza essenze, come la coppale o l'ambra all'olio; mentre le essenze, appena evaporate, dànno al dipinto un aspetto più opaco, più grigio e più terroso. Una vecchia ricetta quattrocentesca *a fare vernice liquida e buona* pubblicata dal Guerrini e dal Ricci contiene appunto olio comune, olio di linseme ed essenza d'aglio [1].

Ma la vera conclusione sarebbe che l'uso di qualunque vernice da mescolare ai colori o da sovrapporre loro prima d'un ritocco è ancora troppo discutibile, date le miscele che conosciamo.

LA VERNICIATURA.

La vernice si suol distendere sul dipinto finito per togliergli i prosciugamenti, per dargli lucentezza e profondità, per proteggerlo dagli agenti

[1] *Il libro dei colori*, ediz. citata, pag. 201 e 202.

esterni, e specialmente dai gas dell'atmosfera. Ma questi vantaggi bisogna spesso pagarli assai cari.

Supponiamo, ad esempio, d'avere un quadro eseguito coi mezzi migliori per renderlo solido e durevole, un quadro che niente abbia a temere dalla tela, dall' imprimitura, dagli olii o dai colori. Ebbene, questo quadro può oscurarsi, ingiallire e sgretolarsi soltanto per la vernice data sulla sua superficie. La quale vernice può alterarsi essa stessa per la decomposizione delle resine che la compongono; ma può anche restando intatta fare alterare la pittura sottostante.

I nemici maggiori della vernice sono: il calore, l'umidità, e le alternative di caldo e di freddo, di luce e di oscurità. Il calore gonfia le resine e le ammollisce; sì che quando il calore diminuisce, le resine si ritirano e la superficie della vernice si corruga e si screpola, e per le fessure penetrano l'aria e l'umidità. D' umidità ne può rimanere anche sotto la vernice al momento della verniciatura; o ne può penetrare lentamente nell'interno attraverso alle resine screpolate, come accade quando compare quell' appannatura azzurrastra, primo stadio della disgregazione degl' impasti, della quale abbiamo parlato.

Quando il calore torna naturalmente ovvero perchè si sfreghi cautamente il dipinto, quell'appannatura sparisce; ma la vernice rimane imper-

meabile, ed al minimo cambiamento di temperatura l'annebbiamento ricompare e il pericolo imminente della disgregazione ricomincia.

Anche l'aria e la luce distruggono la limpidezza e la trasparenza della vernice, la quale da prima ingiallisce uniformemente, dando non so qual grazia alla pittura e quel *dorato* che trasforma l'aspetto di tanti vecchi quadri, così da renderli poi irriconoscibili se la vernice ingiallita vien tolta, come è accaduto per la *Madonna degli alberelli* di Giovanni Bellini all'Accademia di Venezia. Ma di ciò parleremo trattando dei restauri.

Questa tonalità giallastra e suggestiva aumenta a poco a poco, fino a diventar bruna e cupa. Allora la vernice perde la trasparenza nelle ombre, diventa bituminosa nelle luci, s'intorbidisce, si chiazza. A questo punto la decomposizione delle resine è compiuta.

Per prevenire questo pericolo fin dal principio, quando cioè si vernicia un dipinto appena finito, bisogna studiare bene la resistenza della vernice da adoperare esponendo questa a tutte le intemperie, facendole subire in poche settimane e ripetutamente l'azione della luce veemente, del calore, dell'umidità, in modo che se ne possa conoscere subito la resistenza e si sappia se è il caso di fidarsene. " Mentre alcune vernici, — scrive il Dinet nei *Flagelli della pittura*, — diventano cupe ed opache

dopo qualche settimana di piena luce, ne abbiamo potute provare altre che hanno conservato la loro trasparenza e la loro lucentezza dopo essere state esposte a tutte le intemperie per diciotto mesi; sì che abbiamo potuto concludere che in condizioni ordinarie queste vernici avrebbero potuto resistere quasi intatte per secoli „.

Ma veniamo ora alla verniciatura.

La vernice non si è mai adoperata tanto male quanto oggi. Generalmente si comincia col racchiudere dell'umidità sotto la vernice stessa, lavando prima il dipinto per liberarlo dalla polvere che vi può esser caduta sopra. Se questa lavatura è fatta con acqua pura e il dipinto viene asciugato accuratamente, non v'è niente da temere; ma se, per toglier via la polvere grassa e tenace delle nostre città moderne, questa lavatura è fatta col sapone od anche con acqua appena insaponata, niente può essere più pernicioso per l'avvenire del quadro. Il sapone s'introduce nella pittura anche più liscia e levigata, e fa presa e non secca mai e attrae l'umidità sia attraverso alla tela, sia attraverso le resine della vernice, finchè un bel giorno appare lo sbianchimento, primo stadio della disgregazione. Quindi la lavatura migliore, più prudente e più sicura, è quella fatta con essenza di trementina e di petrolio, le quali sostanze evaporano rapidamente; ma bisogna adoperarle con grande ac-

cortezza perchè sono un dissolvente fortissimo. Più prudente, in fondo, è ricorrere ad acqua mista a poco spirito. La benzina, perchè ha un'azione troppo rapida ed energica, è sempre da escludere.

Viceversa, quando si vernicia di nuovo un quadro già verniciato, non si deve mai mescolare all'acqua un dissolvente anche leggero perchè questo intacca lo strato superiore della vecchia vernice e fa penetrar l'acqua fino allo strato dei colori.

Finalmente occorre escludere quella vernice preventiva o provvisoria adoperata spesso dai giovani perchè comoda ed economica, detta alla chiara d'uovo, che fa presto oscurare la pittura, la ricopre di una specie di crosta, e non scompare mai più quando la si vuol togliere per sostituirla con una vernice vera e propria, lasciando anzi sotto lo strato di questa nuova vernice il suo bianco d'uovo che è un temibile agente d'umidità.

Dopo aver dunque ripulito accuratamente il dipinto, non bisogna verniciarlo che quando è secco, e in una stanza bene asciutta e riscaldata almeno fino a 20 centigradi, se la tela è tutta quanta dipinta ad olio. Se anche nei colori sono state incluse delle resine, è meglio esporla al sole. Riscaldarla artificialmente è pericoloso perchè la vernice, distesa su questa superficie calda, secca più presto del colore e da ciò derivano spostamenti e movimenti diversi tra i due strati, e infine screpolature.

Certo l'annebbiamento di cui abbiamo detto i danni, è più frequente nelle vernici a base di essenze o di petrolio, e lo è meno nelle vernici a base di olio, dette anche vernici grasse, le quali, date in buone condizioni, non si velano mai e proteggono meglio la resina dall' umidità, se non dalla polvere.

Di fatto tutti gli artisti sanno che bisogna aspettare quanto più è possibile prima di verniciare un quadro, ma tutti fanno il contrario perchè le continue esposizioni li spingono non solo a verniciare prematuramente ma anche senza nessuna cura. Una vernice distesa su un dipinto ancora umido può produrre ora enormi fenditure, ora screpolature minute, quasi impercettibili, le quali tolgono al colore la sua trasparenza, lo prosciugano a chiazze e lo fanno rapidamente annerire. Così che, se non si può aspettar molto tempo prima di verniciare il quadro, è meglio dipingere addirittura, come dicemmo, con resine mescolate all'olio dei colori.

Per una verniciatura frettolosa e provvisoria è preferibile una vernice fatta con mastice ed essenza e, se questa sembra troppo costosa, vi si possono aggiungere resine di qualità inferiore, come trementina di Venezia, balsamo di copaive, balsamo del Canadà etc. che la rendono, è vero, un poco alterabile, ma anche la fanno indurire più lentamente.

La vernice deve esser poi distesa in sottilissimi strati. " Qualunque sia la vernice — consiglia sempre il Dinet — non bisogna darla in strati grossi e spessi, poichè la parte superiore, seccandosi più presto, impedirebbe a quella che si trova a contatto con la pittura di indurire, e causerebbe inevitabilmente delle screpolature. Inoltre il quadro va tenuto difeso dalla polvere e dall'umidità finchè la vernice non sia ben prosciugata: per poche ore, quindi, quando si tratti di vernici a base di essenza, per qualche giorno quando invece si abbia a che fare con vernici grasse. Il calore e la luce possono accelerare questo prosciugamento.

LE ALTERAZIONI DEI COLORI.

In Inghilterra alcune società artistiche fanno analizzare da chimici appositi i colori che si trovano in commercio, ne indicano la composizione ed avvertono quali alterazioni essi posson subire, sia nelle varie miscele, sia sotto l'azione degli agenti esterni. In Francia il Vibert consigliava agli artisti di chiedere ai commercianti che la formula chimica di ciascun colore fosse posta su ciascun tubetto dopo il nome comune e volgare del colore postovi dentro. " In tal modo,— egli aggiungeva,—se il commerciante non dà quello che deve dare, può esser denunziato per truffa; mentre adesso non

v'è modo di rivalersi giuridicamente contro i frodatori perchè i nomi di lacca-cappuccina, lacca geranio, rosa della Cina, che essi dànno ai loro prodotti, non l'impegnano più che i nomi di giallo-oro, verde malachita o rosso di Venezia „. Ma pochi commercianti hanno adottato questo consiglio di probità.

Del resto il chimico che analizzi i colori, può dare utili informazioni, ma non sicurissime perchè non conosce i varii metodi dei varii pittori; e in pratica circostanze imprevedute possono infirmare tutte le sue predizioni e impedire le reazioni da lui annunciate solo perchè, ad esempio, l'olio avrà fatto precipitare la decomposizione delle sostanze da amalgamare. In ogni metodo certi fenomeni avvengono senza che sappiamo perchè, e si rinnovano senza che lo vogliamo. Se sono utili, non v'è quindi che da approfittarne; ma se sono dannosi, bisogna accontentarsi di abbandonare quel metodo senza più sperare di correggerlo.

I chimici possono anche trovare nuovi colori da sostituire a quelli che hanno troppi difetti; e in un secolo ci hanno dato sostanze coloranti mirabili per vivacità e per solidità. Ma purtroppo a queste fortunate scoperte si sono anche contrapposte funeste invenzioni, come quelle delle tinte d'anilina il cui ingannevole splendore ha sedotto tanti artisti e rovinato tante pitture.

La proposta fatta dal Vibert avrebbe quindi il vantaggio di render meno frequenti le frodi dei fabbricanti, ma non illuminerebbe tutti gli artisti i quali, per lo più, da una formula chimica poco sanno concludere di positivo.

Le cause principali dell'alterazione dei colori stanno, come abbiamo veduto, nell'azione dei gas atmosferici e in quella dei raggi chimici della luce. Contro l'azione dell'atmosfera si suol corazzare un quadro con la vernice o, secondo la moda recente, con un vetro il quale dopo tutto difende il quadro solo dalla polvere e dagli sbalzi di temperatura.

Ma contro l'azione della luce non basta nemmeno coprire i quadri con tende da alzare quando occorra, perchè all'oscuro gli olii ingialliscono lo stesso. Il meglio sarebbe eliminare dalla tavolozza i colori troppo delicati alla luce; e, per capire quali sono, esporli, prima di usarli, all'azione violenta e prolungata della luce piena. " Se occorrono cinque minuti — spiega il Dinet — per fare annerire una carta da fotografie esposta direttamente al sole, occorreranno più di cinque minuti per farla annerire altrettanto se essa è posta solo a tre metri di distanza da una finestra anche dentro una stanza bene illuminata, cioè nella luce che hanno generalmente i quadri. Ora, essendo il fenomeno uguale pei colori, si può dedurre che quei colori i quali

avranno resistito per più di un anno alla luce diretta del sole, resisteranno più secoli alla quieta luce alla quale sono esposte ordinariamente le pitture „.

Perciò il Dinet consiglia questo metodo. Si distendano i colori che si vogliono provare, sopra una tela bene asciutta; e si distendano a tratti puri, a mezzi impasti, a velatura, mischiati variamente, e specialmente col bianco. Quando questi colori così distesi sieno ben secchi, si tagli la tela in due parti, e se ne metta una parte in un angolo scuro dello studio, lontano dalla stufa, e se ne esponga l'altra in pieno mezzogiorno, al sole. Dopo sei mesi, possibilmente di primavera e d'estate, si ravvicinino le due parti: i colori che avranno resistito potranno già esser considerati come abbastanza solidi. Poi si incominci l'esperienza per altri sei mesi. Sarà la seconda prova, la prova davvero del fuoco. Quei colori che dopo questo anno di luce piena ed aperta saranno rimasti intatti, potranno esser stimati come definitivamente immutabili. Se in condizioni normali, nella mite luce d'una galleria o d'un museo, essi ancora si alterassero, se ne dovrebbero cercare le cause altrove che nell'azione della luce; ad esempio, nell'olio o nella vernice.

Generalmente le grandi fabbriche che forniscono i colori ai negozianti, dànno loro buoni pro-

dotti. Ma certi colori richiedono depurazioni, lavaggi e operazioni così delicate e pure così indispensabili che le grandi fabbriche non possono sempre farle, data l'enorme quantità dei loro prodotti. Così qualche volta commercianti meno importanti e meno noti possono usare maggiore cura ed attenzione delle grandi officine.

In conclusione: è meglio formarsi una tavolozza inalterabile con esperienze proprie, e in rapporto col proprio metodo.

IL BIANCO [1].

Il bianco di Meudon, escluso ormai dalla pittura ad olio perchè, per quanto solido, non secca mai bene, si adopera invece per il pastello e la tempera a colla. Per la pittura ad olio i bianchi migliori sono il bianco di zinco e il bianco di piombo.

Dei due quest'ultimo è il migliore, ma pur troppo annerisce al contatto delle emanazioni solfuree, delle miscele d'olio e dell'aria stessa, si adatta male a certi colori, assorbe, ad esempio, e fa sparire la lacca rossa di robbia; è infine tanto venefico che qualche artista ne è morto solo perchè,

[1] Queste notizie, soltanto pratiche, non riguardano la composizione chimica dei colori, ma sono il resultato di esperienze fatte per venti anni di seguito dal pittore Dinet. Noi vi abbiamo aggiunto qualche particolare tolto dagli scrittori che han trattato dei colori.

fumando mentre dipingeva, s'è toccato le labbra con le dita sporche di colore. Tranquillo Cremona dicesi sia morto perchè aveva l'abitudine, nella febbre del lavoro, di mescolare i colori sulla palma della mano; e Henri Regnault, tagliando un pezzo di pane col mestichino ove era rimasta qualche traccia di bianco, s'ammalò gravissimamente. Solo lavare i pennelli col sapone nero, strofinandoli tra le dita o sulla mano, può riuscire fatale.

L'olio può ancóra attenuare i pericoli del bianco di piombo perchè impedisce alle sue molecole di espandersi; ma adoperandolo nel guazzo o nella tempera, non si sarà mai abbastanza prudenti. Si aggiunga, per la tecnica della pittura, che l'olio impedisce a questo bianco di annerire anche se esso è unito a colori con zolfo: così il giallo di cadmio e l'oltremare, ben lavati e liberati dall'eccesso di zolfo, possono essere mischiati ad esso senza timore per l'avvenire.

Invece per l'acquerello o pel guazzo è preferibile il bianco di zinco, cioè l'ossido di zinco, che non altera i colori nelle miscele e non si altera all'aria; anzi, sciolto con l'acqua e la gomma, secca quasi tanto bene quanto il bianco di piombo con l'olio. Curioso a notarsi, il bianco di zinco macinato con acqua può leggermente annerire se si espone al sole; ma riprende subito la sua candidezza se torna in una luce più mite.

I ROSSI.

I rossi più sicuri e più solidi, derivati dal ferro, sono l'ocra di terra rossa, la terra rossa di Venezia, la terra rossa di Pozzuoli, il rosso di cadmio o vermiglione di cadmio. I rossi da rifiutare sono invece il carminio di cocciniglia, le lacche rosse di robbia, il cinabro o vermiglione di mercurio, la lacca carminata, la lacca geranio o rosso d'anilina.

Si può dire che il rosso di cadmio formi l'ultima conquista della scienza, sia cioè il colore più solido trovato recentemente dai chimici. L'antico cinabro o vermiglione, che era un sulfuro di mercurio, se veniva mescolato al bianco di piombo, lo faceva annerire, e anneriva a sua volta alla luce. Tutti gli antichi trattatisti parlarono della sua fragilità, e il Cennini diceva che " la natura sua non è di vedere aria „ [1]. Solo nei quadri fiamminghi e olandesi esso appare abbastanza conservato forse per la penombra in cui questi quadri sono rimasti per secoli, forse anche perchè gli strati spessi e giallastri della vernice l'hanno difeso.

Qui cade in acconcio un'osservazione sulla quale poi torneremo più a lungo. I restauratori, quando tolgono la vernice da un dipinto, portano via quasi

(1) Op. cit., pag. 27.

sempre il velo superiore del cinabro il quale male s'amalgama con l'olio e aderisce invece alla vernice, e scoprono così lo strato di rosso rimasto difeso dalla luce e perciò più vivo, ma anche più piatto e più stonato. Questo a molti restauratori importa tanto poco che per ringiovanire un quadro, oltre a scoprire i vecchi rossi intatti essi ne aggiungono spesso di nuovi, sulle labbra, sulle guance, sui panneggi. I profani così decantano spesso i rossi degli antichi i quali invece sono più giovani dei loro ammiratori, o tutt'al più datano dal settecento, da quando cioè le antiche tele venivano restaurate audacemente, senza nessun rispetto per l'arte. Del resto, senza andare a cercare esempi lontani, molti paesaggi moderni, eseguiti da pochi anni, offrono lo stupefacente spettacolo di un sole al tramonto più cupo del cielo attorno, solo perchè il cinabro di mercurio s'è annerito. Quindi, a meno di non esser sicuri d'avere del rosso di cadmio vero e proprio, bisogna fare un'accurata prova del rosso prima d'adoperarlo e, appena appare sospetto, non mischiarlo al bianco di piombo ma solo al bianco di zinco.

Ecco infine un'esperienza relativa all'azione della luce sul cinabro di mercurio, quale la descrive il Blockx nel suo *Compendium*: " Abbiamo posto sopra una tela due prove di cinabro macinato con olio; e ne abbiamo esposta una ai

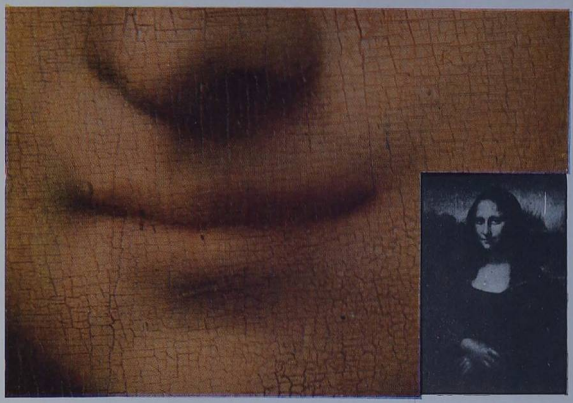
raggi diretti del sole sotto vetro, al riparo cioè dei gas mefitici; ed accanto abbiamo posto l'altra prova in una scatola di zinco nella quale poteva penetrare l'aria ma non la luce. Dopo otto o dieci giorni abbiamo potuto constatare che la prova sottoposta all'azione della luce aveva preso una tinta grigiastra superficiale, e dopo un mese era divenuta quasi nera; mentre quella chiusa nella scatola di metallo non aveva subìto nessuna alterazione visibile „.

La lacca rossa di robbia, più mutevole ancóra del cinabro, è il solo colore necessario che non si sia potuto ancora ottenere inalterabile. Essa non annerisce, scompare addirittura. Quando, come abbiamo veduto, è mischiata al bianco di piombo, è assorbita da esso. Data a velatura leggera, svanisce rapidamente. Soltanto se è pura e più compatta, lo strato superiore svanisce ma resta trasparente e lascia scorgere il rosso dello strato inferiore, che così difeso non cambia più.

Da queste vicende è nato un equivoco strano. Nella celebre *Madonna di Francesco I* di Raffaello, al Louvre, il panneggio sulle gambe della Vergine offre un bianco giallastro nelle luci ed un rosso violaceo nelle ombre. Gli amatori e gli artisti che ammirano per sistema preso, han voluto vedere in quel panneggio cangiante una stoffa che Raffaello forse non ha mai dipinta. La stoffa dipinta da lui era

tutta rossa; ma questo rosso più chiaro nelle luci era mescolato al bianco di piombo, il quale ha assorbito le lacche, è rimasto solo e si è poi ingiallito per colpa dell'olio e della vernice; mentre nelle ombre, dove era puro e spesso, s'è conservato intatto sotto al primo strato impallidito e trasparente.

Nella *Gioconda* di Leonardo si poteva studiar bene l'alterazione delle lacche mischiate al bianco di piombo. Come è noto, il Vasari descrive con grande entusiasmo la freschezza e la vivacità di questo ritratto, e i rosa delicatissimi delle labbra e delle guance. Col tempo il bianco di piombo aveva fatto scomparire queste lacche, ma il rilievo ottenuto coi neri e coi grigi sotto le lacche non s'era alterato, e tutte le sfumature e i passaggi voluti da Leonardo restavano intatti dando al quadro quel fine aspetto di pittura quasi monocroma. Solo la mano era restata d'un rosa ancora assai vivo, quasi troppo vivo rispetto al pallore del volto. Il pittore Dinet crede che questa differenza dipendesse dal fatto che Leonardo aveva dipinto il fresco volto di Monna Lisa con le lacche poi divorate dal bianco; ma la mano meno fresca e meno rosata, l'aveva invece dipinta con un'ocra rossa più pura e solida e spessa, rimasta perciò intatta. Dal quale giudizio, se è esatto, si potrebbe concludere che la *Gioconda* fosse non sola-



1° I rosa di lacca sono svaniti. LEONARDO, LA GIOCONDA.

2° I rosa di terra non sono svaniti. Le screpolature sono causate dalla preparazione a colla. LEONARDO, LA GIOCONDA.

mente molto rosea ma addirittura troppo colorita, ciò che appunto spiegherebbe l' impressione del Vasari, o meglio dei contemporanei di Leonardo che la avevano più tardi trasmessa al Vasari, — perchè di fatto la *Gioconda* fu portata in Francia nel 1515 e il Vasari, nato nel 1512, se la potè immaginare solo in qualche copia del tempo o nei racconti dei vecchi e dei reduci di Francia che l'avevano veduta [1].

Nel volume di Amaury Duval, *L'atelier d' Ingres*, già citato, si può leggere qualche cosa di simile per un'opera d'arte più moderna. " Io ebbi la fortuna di andare a vedere questo ritratto (quello di *Bertin* ora al Louvre) prima dell'apertura del Salon. E mi ricordo ancora, come ci fossi, dell'impressione strana che mi fece la cruda intonazione violacea di quel dipinto. L'ho riveduto più

(1) Leonardo dà i seguenti consigli nel parag. 502, *Modo di colorire in tela*, del suo *Trattato*, i quali provano la sua tendenza a veder rosse le carni e la sua abitudine d'abusare di lacca rossa: « .... e dà le incarnagioni con pennelli di setole e così fresca farai l'ombra sfumata a tuo modo. La carnagione sarà biacca, lacca e giallorino: e l'ombra sarà nero e maiorica e un poco di lacca, o vuoi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma, stata assai tempo con l'acqua gommata insieme liquida, che è migliore, perchè fa l'ufficio suo senza lustrare. Ancora per fare le ombre più oscure, togli la lacca gommata sopradetta ed inchiostro, e con queste ombre puoi ombrare molti colori, perchè è trasparente: e puoi ombrare azzurro, di lacca; di verso le ombre, dico, perchè di verso i lumi ombrerai di lacca semplice gommata sopra la lacca senza tempera, perchè senza tempera si vela sopra il cinabro temperato e secco ».

tardi e più volte, ne ho fatta anche una copia, ed ora mi spiego una frase d'Ingres che allora non compresi: — Il tempo s'incarica di terminare le mie opere. — Difatti questo ritratto ormai non ha più l'aspetto che mi aveva colpito la prima volta, perchè le lacche sono state assorbite dalla luce (o meglio, diremmo noi, dal bianco di piombo), e l'olio al contrario s'è ingiallito, e l'aspetto generale della pittura, prendendo tutt'un tono, è diventato più caldo e più fine „.

In conclusione, può essere utile per l'uso delle lacche rosse questa ricetta del Dinet: " Si mescolino un terzo di cinabro e due terzi di lacca rossa di robbia, così che, mentre la lacca schiarirà, il cinabro si scurirà alla luce, e anche se la vivacità e la freschezza si altereranno, il rapporto tra i valori rimarrà immutato „. Si può, ad esempio, dipingere un panneggio rosso con cinabro e poi velarlo con lacca perchè la lacca impedirà alla luce di attaccare il cinabro e d'annerirlo.

I GIALLI.

I gialli invece han ritratto gran vantaggio dai progressi della chimica moderna. Prima d'oggi non si possedevano dei gialli vivaci e ricchi come i gialli di cadmio e di cromo, e fino al principio del secolo scorso si usava l'orpimento, — l'*auripigmentum* dei romani, — cioè un solfuro d'arsenico

che non si può mischiare con nessun colore a base di piombo, e tanto meno col bianco di piombo.

Dei gialli, possiamo dir solidissimo il giallo di Marte; solidi, ma da sottoporre a ripetute prove, il giallo di cadmio scuro, il giallo di cadmio medio, il giallo di stronziana, l'ocra gialla, il giallo indiano, il giallolino di Napoli, il giallo d'oltremare o di barite, il giallo di cadmio chiaro, il giallo di cromo aranciato o scuro, il giallo di zinco. Ma per contro sono assolutamente da escludere il giallo di cromo citrino o chiaro, il giallo di cromo medio, la lacca gialla, la lacca di guado, il giallo di spincervino o giallo santo, il giallo di gommagutta.

Diciamo partitamente di alcuni di questi colori.

Il giallo di cadmio, quando sia ben lavato, resiste, secondo il Dinet, anche per diciotto mesi, anche esposto al pieno sole, anche mischiato col bianco d'argento. Ma, se è mal preparato, annerisce prestissimo e perciò è sempre necessario farne la prova. Escluse le colorazioni chiare, color limone, che contengono troppo zolfo e vanno deliberatamente rifiutate, ci si può fidare del cadmio più di quello che non facciano per lo più gli artisti. Si deve però badare a non avvicinare il cadmio al verde Veronese che è un arsenicato di rame. Il rame annerisce il cadmio anche d'ottima qualità, ed è prudente non adoperare mai sulla tavolozza scodellini col coperchio di rame.

Anche il giallo di stronziana ben preparato è durevole, può rimpiazzare il giallo chiaro di cadmio, e non s'altera con nessun colore, neppure col verde Veronese. Ma se è mal preparato, smonta subito in un verdaccio.

Pel giallo d'India, ottimo colore, solido anche nelle miscele, ma contenente molti elementi alcalini, bisogna pensare che questi elementi formano con l'olio una sostanza solubile nell'acqua, sì che la più leggera lavatura lo scioglie come sapone. Il Dinet consiglia di mischiarlo con un po' di vernice per dipingere, e di verniciarlo dopo con cura, perchè possa sfidare l'umidità.

La riputazione di solidità dell'ocra gialla non è sempre giustificata, perchè richiede almeno un lavaggio scrupolosissimo. Ben preparata, liberata da ogni impurità, diviene però assolutamente solida e non altera alcuno dei colori cui sia mischiata. Ingres diceva che l'ocra gialla era un colore disceso dal cielo.

I VERDI.

Il verde smeraldo (ossido di cromo idrato) e il verde di cromo (ossido di cromo) sono i verdi più tenaci. Il verde Veronese, il verde di cobalto, il verde di malachita o verde naturale di montagna, il verde inglese devono essere prima saggiati con molta cautela. La terra verde naturale di

Verona, il verde minerale, il verderame devono essere affatto esclusi dalla tavolozza.

Il verde smeraldo è uno dei colori più belli e più solidi che la pittura debba alla scienza moderna. Inalterabile, sia puro, sia mischiato, secca bene e può essere adoperato, sia negl' impasti che nelle velature, liberamente. Unito al giallo di stronziana può quasi sostituire l' infido verde Veronese.

Il verde di cromo, ugualmente solido ma meno brillante, rimpiazza ottimamente la terra verde naturale di Verona che è un colore poco buono. Si badi che spesso viene falsificato mescolando il giallo di cromo al blù di Prussia.

Il verde detto di Paolo Veronese che è un ossido di rame, vuol stare da sè. La minima traccia di zolfo lo fa annerire, così che avanti di adoperarlo bisogna pulir bene tavolozza e pennelli. Il giallo di cadmio, il cinabro, l'oltremare, il bianco di zinco lo alterano presto. Però non muta col giallo di stronziana, col cobalto e col bianco di piombo. Puro, resiste bene, ma ha bisogno sempre d'esser verniciato. Si noti: quel che oggi si chiama verde Veronese non è davvero il verde adoperato da Paolo Veronese il quale era soltanto una terra depurata.

La terra verde naturale di Verona si distende male. Gli antichi la adoperavano per abbozzare, dai senesi fino a Michelangelo, come si vede nella

sua *Deposizione*, non finita, che è a Londra; ma con l'olio questa terra verde fa screpolare i colori sovrapposti. Rubens l'adoperava solo a velatura, e in quest'uso essa può utilmente surrogare l'infido bitume.

GLI AZZURRI.

L'azzurro di cobalto e l'azzurro di lapislazuli od oltremare naturale sono i due soli azzurri sicuri e durevoli. Del primo tutti i manuali antichi, dal *Libro dei colori* pubblicato dal Ricci e dal Guerrini al *Libro dell'Arte* del Cennini, cantano le lodi con entusiasmo. Anche l'oltremare artificiale o di Guimet è solido, ma bisogna provarlo ogni volta. Il blù di Prussia è infido; e perfidi son l'indaco, l'azzurro di montagna o cenere azzurra, il celeste o coreina.

L'azzurro di cobalto si confà a tutte le miscele ed a tutti i processi, sia puro, sia mischiato, sia a corpo, sia a velatura. Il Merimée racconta che fu scoperto nel 1802 dal Thénard incaricato dal ministro dell'Interno, conte Chaptal, " d'informarsi dei varii bisogni dei pittori e di fare utili ricerche sul perfezionamento dei colori „.

L'oltremare artificiale deve esser fabbricato con cura, perchè diventa grigio se contiene troppo zolfo, e s'altera mischiato col bianco di piombo. Nel

1814 furono portati al Vauquelin dei pezzetti di grès provenienti da un forno per fabbricare la soda, e coloriti d'un azzurro così vivo che pareva oltremare; e poichè la Società d'Incoraggiamento prometteva un premio di seimila franchi al chimico che avesse trovato un oltremare artificiale simile a quello tratto dalla lazulite o lapislazuli, un antico allievo del Politecnico, il Guimet, commissario delle Polveri e dei Salnitri, fabbricò con quei grès un oltremare artificiale che porta appunto il suo nome.

Il blù di Prussia si altera all'aria ed alla luce: quella lo fa diventar verde, questa lo scolora; ma rimesso nella penombra riprende il suo tono. Macinato con olio e verniciato smonta meno rapidamente, ma anche più difficilmente torna com'era.

Narra il Merimée: " Il nome gli viene dal luogo ove per caso fu scoperto. Nel 1704 un fabbricante di lacche, di nome Diesback, volendo far precipitare una soluzione di allume per preparare l'allumina (base di una lacca che egli doveva tingere con un decotto di cocciniglia) prese della potassa che gli era stata data dal Dippel e sulla quale questo chimico aveva più volte depurato dell'olio animale. Con gran meraviglia del fabbricante il precipitato, invece che bianco, era turchino „ [1].

[1] Merimée, op. cit.

Dippel informato di ciò studiò le cause di questo fenomeno e potè ripeterlo a volontà.

I VIOLETTI.

I migliori violetti sono il fosfato di manganese, il violetto di Marte od ossido di ferro, il violetto di cobalto. Ma bisogna escludere tutti i violetti d'anilina.

I BRUNI.

Son solidissimi il bruno di Marte, il bruno d'Islanda, la terra d'Italia naturale, la terra di Siena bruciata, l'aranciato di Marte, il bruno Vibert, e la seppia la quale però si usa solo nell'acquerello. Il bruno di Prussia o terra di Prussia, la terra di Siena naturale, l'ocra d'oro, l'ocra bruna, la terra d'ombra naturale, la terra d'ombra bruciata son buoni colori, ma s' hanno da sperimentare con prudenza. Infine il bitume, il nero di mummia, il bistro, il bruno di Van Dyck, la terra di Cassel, la lacca bruna sono tutte da rifiutare.

La terra di Cassel, ad esempio, mischiata ai bianchi, annerisce e si screpola; e Merimée ha scritto a questo proposito: " Mi ricordo d'aver veduto una testa i cui capelli bruni erano stati dipinti con terra di Cassel; dopo pochi anni le

parti chiare e i lustri dei capelli fatti con una miscela di bianco, erano più bruni delle ombre eseguite con la terra di Cassel pura „.

Il bitume poi agisce sui bianchi, sulle lacche, su tutti i colori chiari; la sua parte oleosa rifiorisce alla superficie, passa attraverso alle pennellate e si stende come una velatura bruna, formando tante macchie. E poichè non indurisce mai ma subisce l'influenza del calore, cola. Se perciò si prova ad asciugarlo con un essiccante, si fende e rompe la pittura con cretti profondi e larghi qualche volta molti centimetri. Del resto già abbiamo veduto nel capitolo sulla Storia della tecnica, l'uso deplorevole che al principio dell'ottocento i pittori ne han fatto per abbozzare i loro quadri. Ben dice Gaetano Previati: " Il suo vero uso, dal quale è da augurarsi non fosse mai uscito e non esca più per invadere i dipinti, è per farne delle vernici su lamiera di ferro „[1].

I NERI.

I neri d'avorio, di vite, di nocciolo di pesca, d'osso sono tutti resistenti alla luce; ma poichè seccano male, si rompono quando si verniciano prematuramente. È quindi consigliabile mescolarvi

(1) Op. cit., pag. 196.

sempre un po' di essiccante Courtrai. Il Girardot giudica che il nero di noccioli di pesca sia migliore del nero d'avorio che secondo lui annerisce quando è pei grigi mischiato al bianco. Ma il Cennini preferiva a tutti il nero di sementi di vite, " colore negro e magro, de' perfetti colori che adoperiamo „ [1].

---

[1] Op. cit., pag. 25.

LA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI

Dava nelle furie quando sentiva che alcun pittore avesse ardito di toccar pitture d'antichi maestri, tutto che lacere e guaste: cosa ch'egli non volle mai fare.

BALDINUCCI, *Guido Reni*, IV, 28.

L'IGIENE DEI QUADRI.

Quando il quadro è terminato, verniciato e difeso dagli agenti esterni, i più, a cominciare da chi l'ha dipinto, pensano che ogni preoccupazione sia finita. Lo si appende alla parete, lo si guarda qualche volta, lo si mostra agli amici. I mobili, gli specchi che gli sono vicini, vengono spolverati e ripuliti ogni giorno: il quadro, no. Tutt'al più i domestici vi passano su negligentemente il pennacchio dalle penne dure, e magari anche il cencio col quale hanno raccattato la polvere da tutti i mobili della casa. Vengon poi gli omaggi e gli entusiasmi degli amatori i quali, imitando un gesto in uso negli studii, sogliono indicare con un cerchio ideale fatto

con la punta del dito il pezzo che più ammirano, sfiorando spesso il dipinto con l'unghia; e qualche volta anche — e specialmente fanno ciò i pittori — sfregano col dito un po' bagnato di saliva il punto più degno d'ammirazione, per ravvivarlo un istante. E poichè su dieci ammiratori cinque sono anche fumatori, queste lavature di saliva alla nicotina fanno appassire il dipinto come un ragazzo malaticcio appassisce a furia di carezze: comincia ad appannarsi e a sbiancare.

Invece un dipinto ha bisogno d'esser sorvegliato continuamente, e si erra pensando che non subisca alcun danno finchè non è screpolato, mentre invece mille pericoli lo minacciano, dalla luce e dal gas dell'illuminazione alle tenebre, dal caldo e dal freddo alla polvere ed all'umidità, dalle mosche e dagli ammiratori inesperti fino alle ripuliture mal destre. V'è insomma un'igiene che è necessaria alla vita dei quadri quanto a quella degli uomini.

Il calore del sole, ad esempio, fa seccare perfettamente un dipinto, ma quando il dipinto è secco, alcuni dei suoi colori possono essere alterati, l'abbiamo veduto dai raggi chimici della luce; e perciò bisogna collocarlo in una luce quieta, dove non giungano mai direttamente i raggi solari. Non basta. Per appendere un quadro, si deve preferire un muro interno, e si deve badare a che stufe, calo-

riferi e finestre sieno lontani così che l'umidità o il calore non intacchino le sue vernici. Non vi è da temer troppo della luce elettrica, ma non si ha mai da porre una pittura in una stanza illuminata a gas senza difenderla con un vetro, perchè la combustione del gas dà emanazioni solfuree che alterano i colori.

Naturalmente non si può sempre costruire una casa o un appartamento apposta per raccogliervi delle pitture; ma per costruire l'edificio di una pinacoteca bisognerebbe sempre scegliere un luogo elevato, sano, lontano dall'umidità di fiumi, di canali, di fossi, dalle esalazioni e dal fumo delle fabbriche e specie dei gazometri; bisognerebbe sempre alzarne le fondamenta su vaste cantine, foderare le pareti dove debbono essere appesi i quadri, con altri muri separati da esse i quali impediscano alla temperatura esterna d'agire direttamente sui quadri, quando sia proprio impossibile appenderli soltanto su muri interni. Inoltre dalle sale di esposizione vanno allontanati i cessi, e va escluso il riscaldamento con stufe, a causa della polvere e dell'anidride carbonica e solforosa che emanano, e quello ad aria calda immessa direttamente dalle larghe bocche dei caloriferi. Si può far uso di termosifoni ad acqua o a vapore, e meglio di tubi ripieni di vapore caldo posti sotto l'impiantito o in mezzo alle sale, avendo cura che la sala sia

costantemente arieggiata dai ventilatori sia per cacciare l'umidità causata dall'agglomeramento del pubblico e la polvere che s'alza durante la ripulitura, sia per mantenere una temperatura sempre uguale.

Si sa infatti che le vernici sono sensibilissime alle alternative di caldo e di freddo; perciò i termometri collocati in ciascuna sala insieme con gl'igrometri, non debbon segnare più di 15 gradi d'inverno e di 25 gradi l'estate, e la temperatura media deve nell'inverno essere più bassa perchè il calore prolungato dei caloriferi, disseccando l'atmosfera, ha una forte azione sui quadri in tavola. Non basta ancora: d'inverno i caloriferi non devono essere spenti nemmeno di notte perchè i quadri non abbiano in poche ore a passare dai 15 e dai 16 gradi al freddo più intenso. Si aggiunga che i lucernarii, per evitar la luce troppo viva, debbono avere i vetri spuliti o essere coperti da velarii bianchi.

La cura, poi, più elementare e la più semplice che si può avere per un quadro, consiste nello spolverarlo, se è ben compatto e levigato, con un pezzo di seta o con una pelle di camoscio; se è appena rugoso e di larga fattura, con una coda di volpe.

Invece le pitture recenti, specie se non sono ancora verniciate, non bisogna privarle nè d'aria

nè di luce, poichè l'olio ancora ben secco ne ha bisogno per non irrancidire e non alterare così i colori. Una stanza umida e male illuminata darebbe infatti ai loro colori un aspetto pesante, opaco, gessoso, in poco tempo.

Se questo danno è avvenuto, si lavi il dipinto con acqua piovana, lo si sfreghi con della patata cruda per digrassarlo, e quindi lo si esponga in una stanza bene illuminata, non al sole. Dato che quel tono livido o giallastro non scompaia dentro otto giorni, si rinnovi la lavatura usando prima dell'acqua ossigenata molto diluita, poi ancora dell'acqua piovana, e si asciughi subito il quadro con una pelle di camoscio.

Un quadro la cui vernice è in buono stato, ma che è macchiato dalla polvere rappresa col vapor d'acqua, dal fumo o dalle mosche, lo si può anche lavare con la così detta *acqua fiamminga*. Quest'acqua si distende con una spugna morbidissima, lentamente; poi si lava il dipinto con un'altra spugna, tuffata in acqua pura, cambiata ogni volta; infine lo si asciuga con un panno asciutto, lo si lascia seccare all'aria, e lo si strofina con una pelle di camoscio.

Non si potrà mai condannare abbastanza l'uso pur tanto generale della chiara d'uovo per verniciare provvisoriamente un quadro non verniciato o per rinfrescare una vecchia vernice. Scrive il

pittore Dinet a questo proposito: " Non saprei mettere mai troppo in guardia gli artisti e gli amatori contro i danni della chiara d'uovo con la quale molti fotografi hanno la pessima abitudine di bagnare le tele che si dànno loro a fotografare, senza che possano portare una scusa plausibile. Infatti, se il quadro è già verniciato, questa nuova e brutta vernice ne diminuirà la trasparenza; e se invece l'artista ha preferito di lasciare all'opera sua un aspetto opaco senza vernice, questa operazione macchierà tutto il dipinto. E il peggio verrà dopo, chè l'albumina è sensibilissima all'umidità, e se non si riescirà a toglierla bene, decomporrà le vernici sopra o sotto alle quali si troverà, e darà al dipinto un velo azzurrognolo. E d'altra parte per togliere bene questa chiara d'uovo, cosa quasi impossibile, si suole usare l'acqua insaponata che aumenta ancóra la rovina e impedisce per sempre una ragionevole verniciatura. I fotografi sono i peggiori nemici dei quadri. Noi abbiamo avuto per le mani un disgraziato quadro, che era tornato dal fotografo con uno spesso strato come di sugna nera, insolubile nell'acqua e nell'essenza di trementina. Solo l'essenza di petrolio, dopo un giorno di lavoro, riuscì a poco a poco a disciogliere quello strato. Ma gli acidi di quella sostanza grassa che il fotografo non ha mai voluto confessare che cosa fosse, attacca-

rono subito la nuova vernice che pure avevamo data con la massima cura e che era composta di una gomma di coppale la quale di per sè avrebbe resistito per due anni all'acqua e al sole. Nè si è dimenticata la disgrazia accaduta ad un altro fotografo che aveva passato il famoso strato di chiara d'uovo sopra un celebre lavoro eseguito a tempera da Edward Burne-Jones. Volendo, dopo fatta la fotografia, togliere l'indispensabile albumina con la famosa acqua insaponata, portò via tutta questa pittura a tempera, solubile nell'acqua, e dovette pagare dei danni ingenti. Ma per fortuna sua Burne Jones non era ancora morto „.

LA REMOZIONE DELLE VERNICI.

Supponiamo ora d'avere un quadro verniciato, che appaia prosciugato e rientrato. Ciò può dipendere da due cause: o la vernice antica era troppo sottile, e in questo caso basta riverniciarlo accuratamente; oppure è la vernice stessa che ha preso quel colore opaco e bruno. In questo caso sarebbe dannoso porre una vernice nuova su quella guasta perchè la nuova si decomporrebbe a sua volta; e occorre perciò togliere prima di tutto la vecchia vernice.

Questa è una delle operazioni più gravi che un quadro possa subire; oggi ne convengono an-

che i restauratori, per quanto, prima d'ora, abbiano purtroppo abusato in sverniciature imprudenti, guastando irreparabilmente dei capolavori che non potranno tornare più come erano. E ogni Galleria, da Londra a Monaco, da Parigi a Firenze, dà, di questi delitti per negligenza, esempii pur troppo infiniti.

Già il Baldinucci nel *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, al vocabolo *Rifiorire*, scriveva: " Sotto questo termine " rifiorire „ intendono anche gl' ignoranti il lavare l'antiche pitture; il che fanno alcuna volta con tanta indiscretezza, che più non farebbono nel dirozzare un marmo; e non considerano, che non sapendosi bene spesso qual sia il composto delle mestiche o imprimiture, e quali siano i colori adoprati dagli Artefici (perchè più assai sopportano il ranno o altra materia men forte, le terre naturali, che i colori artificiali) non solo mettono esse pitture in pericolo di mandar dietro alla lavatura i velamenti, le mezze tinte e ancóra i ritocchi, che sono gli ultimi colpi ove consiste gran parte di lor perfezione; ma anche di scrostarsi tutte a un tratto, ciò che io mi ricordo essere avvenuto ad un bel ritratto di sè medesimo fatto da Giovanni da San Giovanni di sua propria mano a olio sopra tela.... Venuto prima alle mani d'un ben pratico doratore, forse per accomodarlo nel suo ornamento, lo volle lavare, nel modo che aveva fatto

a' suoi giorni a molti altri quadri; e ciò fatto quasi subito si spiccò e mestica e colore, e quanto era sopra la tela accartocciato in minuti pezzi andò in terra, senza che altro del bel quadro rimanesse che la tela e 'l telaio „[1].

E ai tempi nostri il Dinet ha scritto: " Quando il dipinto scompare tutto sotto uno strato nerastro di vernice opaca, e grandi fenditure lo attraversano da ogni parte, e già particelle assai ampie di colore si son distaccate, che cosa si può fare? Bisogna contentarci d'immaginare qual fosse altra volta questo capolavoro e lasciarlo com'è, o dobbiamo tentare di toglier via questo triste velo di vernice e riparare a quelle poche mancanze di colore? Ecco una quistione tanto discussa che appare insolubile. Secondo alcuni si deve impedire assolutamente che una mano profana tocchi sia l'opera del maestro, sia pure le alterazioni più deplorevoli apportatevi dal tempo. Secondo altri invece un'opera divenuta celebre per la sua freschezza e per la sua vivacità non deve restare proprio per noi sotto uno strato catramoso; e quelli che la ammirano così, non sono in buona fede. Ora a quelli che chiamano un sacrilegio la minima riparazione ai quadri antichi più oscurati e deteriorati si può rispondere che, se i nostri antenati a-

[1] Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* (Firenze, 1681, pag. 135).

vessero avuto i nostri scrupoli, nessuno dei quadri antichi dei nostri musei sarebbe più visibile. Certe tele già invisibili al tempo del Vasari hanno riacquistato ora la loro vivacità, e quelle che sono più ammirate per la loro conservazione sono state riverniciate più volte e magari ritoccate più o meno abilmente, e per la maggior parte sono state anche rintelate. Basta scorrere il catalogo delle collezioni reali che poi hanno costituito il fondo principale del Louvre. Vi si trovano le note delle spese fatte nel settecento pei restauri di tutti i capolavori che noi oggi ammiriamo, e perfino il prezzo dell'oltremare acquistato per darlo a velatura sui panneggi di Rubens, tanto che ci si può domandare come mai noi si riesca a ritrovare ancora un po' dello stile di ciascun maestro sotto tanti ritocchi e tante ridipinture.

" Non basta ancora. Ammirando troppo quel cupo che le vernici han dato ai quadri, si facilita la falsificazione di vecchie opere, e si rendono di maggiore uso quei ritocchi che degradano tante opere d'arte, perchè l'inabilità del falsificatore e del ritoccatore è facilmente dissimulata da uno strato di vernice giallo-scura, contraffazione proprio delle belle vernici ambrate di un tempo.

" D'altra parte, è vero, si può anche rispondere a chi vuole restituire ad un quadro la sua

primitiva freschezza, che è più difficile togliere tutt'una vernice senza intaccare la pittura che scorticar uno senza fargli uscire una goccia di sangue, e dopo tali ferite bisogna quasi sempre ricorrere ad un ritoccatore; ed allora i guasti causati dal tempo sono meno deplorevoli di quelli apportati dalla mano d'un medico tanto imprudente.

" Certo, se si potessero togliere le vernici senza alterare minimamente il dipinto, come si è potuto fare con le opere di alcuni primitivi dalla superficie perfettamente levigata, la quistione sarebbe risolta facilmente, e nonostante la nostra ammirazione pei toni ambrati che il tempo dà ad alcune vernici, non esiteremmo mai a toglierle quando si siano oscurate, perchè quella patina ritornerebbe prestissimo. Ma disgraziatamente la maggior parte dei quadri mal sopporta una siffatta operazione, le velature vengono quasi sempre via con le vernici, gl'impasti sotto appaiono logori, e nelle fenditure le resine decomposte che non si son potute raggiungere dalla lavatura, formano solchi neri tanto più molesti quanto più le mezze tinte sono divenute chiare. Noi abbiamo veduto, non diciamo dove, un ritratto di Rembrandt al quale era stata tolta la vernice: il naso, fatto di grossi impasti, dopo essere stato sfregato e consunto pareva un naso stiacciato contro un vetro, mentre attorno alle pennellate delle narici profondi solchi neri ri-

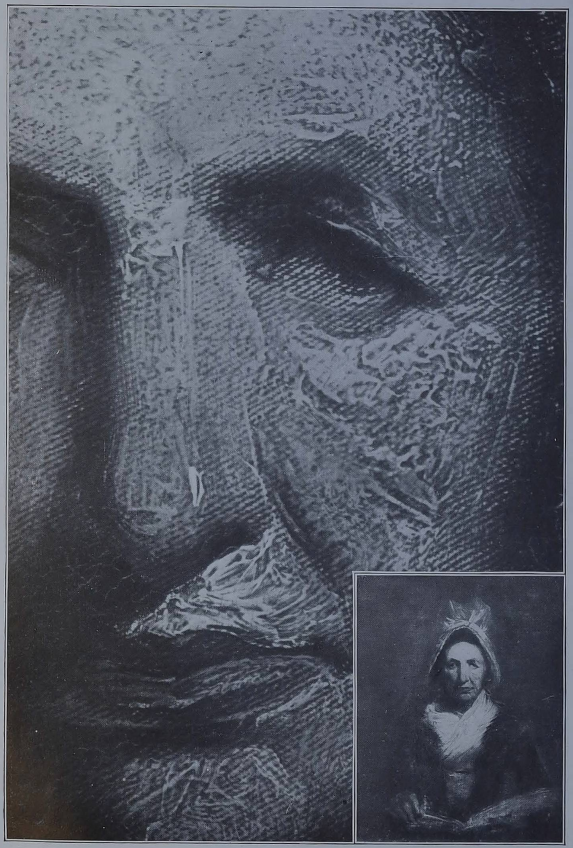
pieni di grasso resinoso facevano l'effetto di una ombra riflessa sulle carni da un naso di cartone „.

Gaetano Previati è anche più severo e reciso. Egli teme la lavatura delle vernici anche sulle pitture levigate, " chè il levigato non esiste mai in maniera perfetta, nè vi è da fidarsi che una materia resistente e appiccicata con forza (la vernice) si debba distaccare in modo uniforme da tutti i suoi punti di aderenza „.

Determinati questi pericoli, dobbiamo pur dire come si possa togliere la vernice di un quadro.

Il primo metodo, il più semplice, il più prudente e il più antico, buono solo per le pitture lisce su rame, su tavola, su tela solida e ben tesa, consiste nel pulire bene il quadro con acqua tepida e poi polverizzare la resina della vernice stropicciando a lungo questa vernice col polpastrello delle dita, poi anche con tutta la mano se il quadro è grande, finchè tutta la vernice non sia bianca e in polvere. Ma appena questa polvere di resina comincia ad impedire di veder la pittura, la si tolga per rendersi ben conto di quel che si fa [1]. Su tele, però, un po' lente o su pitture con impasti ineguali, il dito non può raggiungere il fondo degli incavi, e allora s'ha da ricorrere ad una miscela composta per metà di alcool e per metà di essenza di tre-

[1] Giovanni Secco Suardo, *Il Restauratore dei dipinti* (ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1894. Volume II, pag. 114 a 118).



Conservazione difficile ; sverniciatura impossibile. BONINGTON. LA VECCHIA SERVA. *(Parigi, Louvre.)*

mentina. Si aumenti la dose dell'alcool in proporzione dello spessore della vernice che si vuol togliere. Ma si operi sempre con la massima prudenza [1].

A destra del dipinto si ponga un recipiente con la miscela, e a sinistra se ne collochi un altro con essenza di trementina pura. Per distendere la miscela sul dipinto si adoperino una spugna o meglio un batuffolo di bambagia o una tela finissima o un tampone di stoffa morbida; e appena col dito si sente che la vernice si discioglie, vi si passi sopra un poco di trementina pura, e svaporata la trementina, si osservi bene se la vernice è stata tolta; altrimenti si continui l'operazione. È prudente esaminare continuamente il tampone col quale si distende quella miscela dissolvente, per vedere che non vi sia del colore. Se si fa uso di una miscela d'alcool, d'essenza di trementina e d'olio, si può arrestare l'azione del dissolvente con frizioni di solo olio.

In generale s'ha da cominciare questa operazione dalle parti meno importanti e meno sensibili del quadro, come i panneggi scuri, gli accessori, il terreno, attaccando il cielo, i nudi e i volti solo quando ci si è potuti rendere esatto conto dello stato della vernice. Ma, lo ripetiamo ancóra una volta, questa operazione è gravissima e pericolosis-

[1] Secco Suardo, op. cit., vol. II, pag. 120.

sima, e ne diamo la ricetta più per informare i curiosi che per consigliarne e incoraggiarne la pratica.

Poichè gli strati inferiori della vernice sono generalmente i meno alterati si può anche tentare di levar solo una parte della vernice lasciandone un velo sottile e uniforme il cui tono dorato, bisogna pur convenirne, ha la sua attrattiva. Solo un restauratore esperto può riuscirvi; anzi solo a questa operazione si riconoscono i buoni restauratori i quali operano sempre in modo da togliere le vernici tardivamente sovrapposte, lasciando intatta la prima che fu distesa dal pittore o almeno fu posta da altri direttamente sul colore. E questa operazione è di fatto necessaria quando si tratti di vernici non solo oscurate ma disgregate, perchè, come abbiamo veduto, la loro malattia si comunicherebbe presto a ogni nuova vernice e si otterrebbe uno strato anche più nero e più spesso sulla pittura già mal difesa.

In questo caso la vernice si può togliere con l'alcool, in varii modi.

Quando s'è voluto ripulire la *Ronda di notte*, si è posta la tela, con la faccia dipinta in basso, in un recipiente di zinco, della stessa dimensione del quadro, ripieno d'alcool, le cui emanazioni hanno disciolto o, come si suol dire, ringiovanito la vernice: sistema pericoloso perchè non si può sorve-

gliare e regolare l'azione dell'alcool, come si fa stropicciando le vernici col batuffolo di cotone imbevuto della miscela suddetta. Pure si è preteso che la *Ronda di notte* abbia guadagnato da questa audace operazione una mirabile vivacità. Ma chi può dire che essa abbia riacquistato tutte le delicatezze, tutte le sfumature datele fino all'ultimo momento da Rembrandt?

Questo sistema è ormai da molti anni noto ai restauratori col nome di sistema Pettenkoffer, da Massimiliano Pettenkoffer professore di chimica all'università di Monaco che ne fu l'inventore e volle per molti anni tenerlo segreto. Quanto esso giovi a togliere l'annebbiamento e lo sbiancamento dei quadri ad olio e con quanta prudenza lo si debba adoperare ha mostrato Giovanni Secco Suardo in quel manuale del *Restauratore dei dipinti* che è sempre opportuno consultare [1]. Certo esso ha l'inconveniente o il vantaggio — secondo i vari punti di vista — di mettere a nudo tutti i restauri e i ritocchi.

Spesso, dinanzi ai guasti causati dalle vernici, i buoni artisti si sono domandati se non sarebbe meglio fare a meno d'una protezione tanto pericolosa; ma noi abbiamo già provato che questo costituirebbe un errore gravissimo, perchè alcuni colori, solidissimi sotto la vernice, si altererebbero

[1] Op. cit., vol. II, pag. 97 a 112.

irreparabilmente al contatto dell'aria e dei gas atmosferici. Si sono cercate anche vernici non contenenti resine, ma inutilmente. Di fatto la cera soltanto protegge la pittura tanto bene da poterla preferire alle vernici resinose. Distesa in un sottil velo sopra una pittura ad olio le dà un aspetto opaco di tempera; strofinata leggermente con un pezzo di lana prende invece la trasparenza e la lucentezza della vernice; non fa screpolare la pittura; e resistendo agli acidi può proteggerla anche meglio delle resine; infine ingiallisce meno delle resine le quali col tempo finiscono a velare tutto il dipinto.

Il fatto che antichissime pitture eseguite a cera in Egitto o in Grecia o in Italia, sono giunte fino a noi così fresche da crederle eseguite ieri, ha spinto in ogni tempo i pittori a cercar di ritrovare esattamente l'antico processo. Come abbiamo veduto, il conte di Caylus e il barone di Taubenheim tentarono alla fine del settecento di mescolare direttamente la cera coi colori ad olio; ma poichè l'olio non si amalgama alla cera, i varii strati del dipinto non aderivano perfettamente, e il metodo del Taubenheim non trovò seguaci. Ma un suo allievo pensò di passare un po' della cera preparata dal suo maestro sopra una vecchia tela prosciugata e screpolata, ottenendo subito un resultato meraviglioso, rendendo al dipinto tutta la sua

trasparenza e la sua pastosità. Ma il saggio dello scolaro restò, pel discredito del maestro, senza imitatori. Se i restauratori l'avessero subito accolto come meritava, si sarebbero da allora salvati molti quadri celebri. Soltanto da poco, un esperto restauratore francese, il signor Alberto Jehn, convinto dei servigi che la cera può rendere, ha composto alcune preparazioni a cera che permettono appunto di pulire, restaurare e conservare perfettamente i dipinti. Certo perchè queste preparazioni arrivino a pulir bene un vecchio quadro, esse devono contenere dell'alcool; ma finora non si sa in che dose. E tanto meno si conoscono le preparazioni a cera che il signor Jehn adopera per conservare i dipinti con una sufficiente lucentezza perchè la cera spalmata da sola anche lievemente sopra una pittura, se serve a difenderla, la fa anche opaca e la copre d'un velo che col tempo sbianchisce; e bisognerebbe ogni volta che si volesse ammirare la pittura in tutto il suo splendore, strofinarla con un panno di lana: operazione, ci sembra, incomoda e pericolosa.

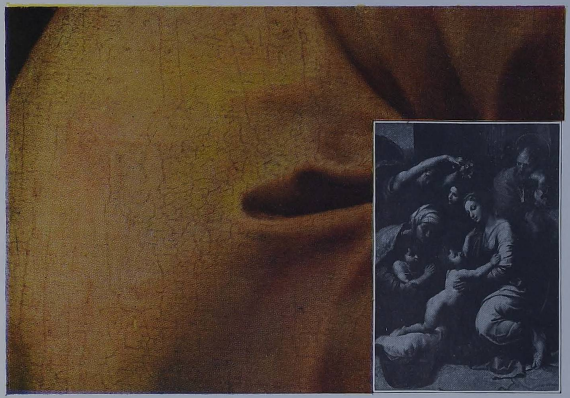
I RESTAURI.

Un dipinto non è danneggiato soltanto dalla vernice, ma anche dal fondo che lo sostiene. La tela che è il più comodo, il più adoperato e pur-

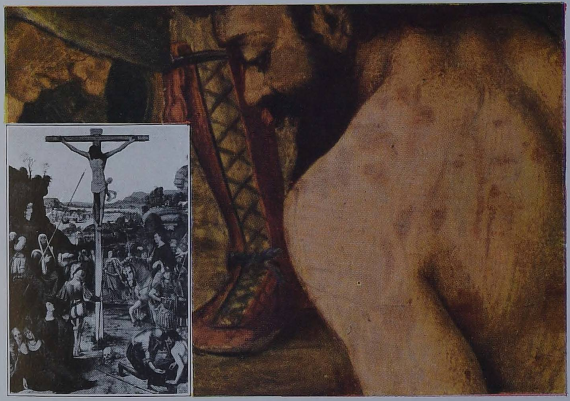
troppo il più fragile dei sostegni, può, nonostante tutte le possibili cautele, subire accidenti d'ogni specie e spesso gravissimi. I meno gravi come i rigonfiamenti, le bolle e le lacerature, possono essere facilmente riparati anche dagli artisti.

RIGONFIAMENTI.

Per toglierli basta prendere una spugna inzuppata d'acqua tiepida, rammollire il rovescio della tela là dove s'è rigonfiata, poi mettere il dipinto in una stanza con una temperatura moderata perchè lentamente s'asciughi. Ma quando questi rigonfiamenti non son della tela sibbene del colore che si stacca dalla imprimitura formando delle vesciche, allora bisogna mettervi sopra dell'olio di petrolio mischiato a essenza di petrolio, in parti eguali per ammorbidir quella crosta di colore; poi bisogna bucar quella vescica con uno spillo, introdurvi della vernice comune con un contagoccie o con una siringa, e comprimerla lievemente con un panno, sino a farne uscire l'eccesso di vernice; infine s'ha da porre la tela sotto pressa, coprendo la vescica con un pezzo di zinco o di vetro, ben arrotato sui margini perchè non lasci il segno. Per maggior precauzione si usa anche di mettere tra la vescica e il vetro un foglio spalmato di colletta, per impedire che la vernice uscendo dalla bolla



1° Lacche rosse di robbia assorbite nelle luci dai bianchi sottostanti, intatte invece nelle ombre. RAFFAELLO, SANTA FAMIGLIA *(Parigi, Louvre.)*



2° Macchie di ritocchi alterati. SOLARIO, CROCIFISSIONE. *(Parigi, Louvre.)*

appiccichi il vetro al dipinto, chè sarebbe difficile toglierlo, mentre il foglio di carta vien via agevolmente con un poco d'acqua tiepida.

LACERAZIONI.

Il processo più semplice per sanare queste ferite consiste nell'ammollire leggermente la pittura con un panno appena riscaldato nell'acqua bollente, e nel ravvicinare i bordi dello strappo, poi nel porre la tela lacerata, con la faccia dipinta in giù, sopra una tavola e nell' incollare sullo strappo varii pezzi di garza, l'uno sull'altro, oppure un pezzo di tela da dipingere. In tutti e due i casi bisogna adoperare una colla composta di bianco di piombo ed olio tanto denso da rendere la miscela vischiosa. Dopo l' incollatura non v'è che da passar col ferro, ma freddo, sulla toppa e mettere poi la tela sotto un peso per uno o due giorni. La toppa sarà meno visibile da tergo se si taglia in modo che non sorpassi di troppo i limiti della lacerazione, e se se ne sfrangiano i bordi.

Spesso alla colla di cerusa e d'olio si sostituisce la cera; ma alcuni, come il Vibert, condannano quest' uso, dicendo che la cera non è abbastanza impermeabile, sì che le toppe possono alla lunga imputridire; peggio, passando essa facilmente

attraverso la laceratura fino al diritto del quadro, i colori del ritocco non riusciranno ad aderirvi.

Per rimediare a questo inconveniente il Vibert propone di spalmar prima la ferita con uno strato di caseina e di bianco di zinco il quale impedisca alla cera di passare dal lato della pittura, e di preferire poi alla cera pura un miscuglio di cera e di resina Dammara fuse insieme, in parti uguali, a bagnomaria.

Ma il Vibert dà sempre la preferenza alla colla di caseina che si spalma sulla lacerazione e si copre con un sottile foglio di carta disteso con un ferro da stirare appena riscaldato. Quando il foglio è ben secco, vi s'incolla un pezzo di tela fina, più piccolo del foglio, e si distende di nuovo anche questo lembo di tela col ferro caldo, verniciando a più riprese con vernice da ritocco. Però da molti è stato notato che questo sistema fa spesso ritirare la tela così da formare a poco a poco un grosso rigonfio.

Ma quando per lo strappo manca addirittura un pezzo di tela, si deve procedere anche più delicatamente. Si tracciano prima con una matita i contorni della laceratura su di una tela della stessa grana della tela guasta, e si taglia questo pezzo, in modo che combaci perfettamente col buco prodotto dalla laceratura. Posta quindi la tela rovesciata sopra una tavola, si bagnano di colla le

sfilacciature dello strappo e i bordi della nuova toppa, aggiustandovela sopra e bagnandola tutt'attorno con un pennello; vi si passa poi sopra un mestichino appena riscaldato che disciolga la colla; e si lascia la toppa sotto un ferro caldo, in pressa, per una giornata. Per ricoprire poi il rattoppo con una mestica liscia che ne faccia sparire ogni traccia, si adopera un mastice composto di colla di pelle e di bianco di Spagna; ma si può anche fare uso di una miscela di Dammara e dell'opportuno colore in polvere, ben sciolta in fissativo da acquerello.

Quando la tela guasta ha una grana molto visibile, si può applicare su quel mastice ancor fresco un pezzo di tela della medesima grana, e calcarlo perchè vi lasci l'impronta.

Se però la lacerazione è più larga di dieci centimetri, è meglio rifoderare tutto il dipinto poichè la toppa troppo estesa si gonfierebbe prestissimo. La foderatura è anche necessaria quando la vecchia tela è troppo consunta nei margini sì da non poter esser più tesa sul telaio; o quando il colore qua e là si solleva e cade.

LA FODERATURA.

La foderatura consiste nel mettere una nuova tela sotto la vecchia; ma per un'operazione così

delicata occorre rivolgersi a gente ben pratica, che sappia trattare le tele diversamente secondo le loro condizioni e le condizioni del dipinto sovrapposto.

Si toglie la vecchia tela dal telaio e la si distende sopra una tavola con la faccia dipinta all'aria. Se la tela era fissata al telaio per mezzo di un bordo senza preparazione, si taglia via questo bordo [1]; se invece era stata tesa e inchiodata con la imprimitura e magari anche con la pittura, bisogna spianare la piegatura con un ferro da stirare, interponendo un foglio di carta o un pezzo di feltro. Quando la tela è tutta distesa, s'incolla sul dipinto un sottil foglio di carta spalmato di colla di pelle o di una colletta leggera.

Appena questo foglio è ben secco, si rovescia la tela sopra la tavola, e se ne strofina leggermente il tergo con la pomice per renderlo uguale e liscio, ricoprendolo poi di uno strato sottile di colla da foderatore; finalmente si applica su questo strato la nuova tela già fissata sul suo telaio e pure spalmata di colla forte; e si passa con la massima precauzione un ferro caldo sul retto e sul tergo della tela, così da fondere la gelatina della colla e farle trattenere il colore che si fosse sollevato,

(1) Anche il conte G. Secco Suardo chiama quest'uso *francese* e lo preferisce a quello italiano di rincollare sulla nuova tutta la vecchia tela. (Op. cit., I, 225).

e da cacciar via l'aria e la troppa colla che fossero rimaste fra le due tele. Ma i benefici di questa stiratura sono spesso ottenuti a prezzo di qualche rischio: primo, la pittura e l'imprimitura assorbono così molta umidità che può produrre fermentazioni dannose; secondo, la colla forte, per quanto leggera e sottile, diventa, alla lunga, vetrina e fragilissima e toglie ogni respiro al dipinto.

La colla da foderatore usata in Francia dai restauratori più prudenti è, secondo il Secco Suardo [1], un miscuglio di farina di frumento e di segala, glutine ottenuto con la bollitura della farina di linseme, e colla forte. Ma egli suggerisce ai restauratori italiani un'altra ricetta [2] in cui alla farina di linseme, alla colla forte, alle farine di frumento e di segale unisce, alla fine, anche un po' di melassa per dare alla colla maggiore elasticità.

IL DISTACCO ED IL TRASPORTO.

È questa del trasporto un'operazione anche più pericolosa della foderatura. Diremo brevemente del distacco, e del trasporto d'una pittura eseguita su tela, su tavola e su muro, rimandando ai manuali speciali, come quello del Secco Suardo, per

[1] Op. cit., I, pag. 134.
[2] Op. cit., I, pag. 258.

notizie più minute, e ricordando che tutto quel che si scrive vale niente rispetto alla pratica e all'esperienza. A questa operazione si dovrebbe del resto ricorrere solo quando la vecchia tela è tutta fradicia, oppure quando il colore si stacca tutto dalla preparazione.

Pel distacco si agisce da principio come per la foderatura; ma quando si è spalmata di colletta la superficie del dipinto, vi si applica sopra un velo finissimo che lascia sfuggir l'aria e aderisce meglio al dipinto stesso. Altri adoperano un foglio di carta colorata che meglio della garza ci lascia da dietro vedere quando ci si avvicina allo strato del colore grattando via la tela. Dopo aver fatto seccare il foglio di carta o la garza per quarantotto ore, si ricoprono di molti fogli incollati l'uno sull'altro, in modo da formare una specie di cartone che farà da nuovo sostegno al colore. Appena questo nuovo fondo è ben compatto, si rovescia la tela, la si libera dal suo telaio, la si distende sopra una tavola, la si bagna leggermente con una spugna, lasciandovi magari sopra un panno bagnato che mantenga l'umidità. Se la tela ha avuto la colla prima di ricevere l'imprimitura, e questa colla allora si scioglie, la vecchia tela vien via facilmente, tutta d'un pezzo; così che basta poi lasciar seccare l'imprimitura ormai scoperta da tergo ed applicarle il giorno dopo una

nuova tela terminando l'operazione come per la rintelatura. Ma se la tela non ha avuto colla, essa resiste e bisogna consumarla a forza di pomice.

Quando il fondo del dipinto è invece una tavola, l'operazione del trasporto è più o meno importante secondo che il colore è stato più o meno danneggiato dai guasti subìti dalla tavola.

Se il legno è sano e l'umidità ha offeso soltanto qualche parte della pittura distaccandola dal fondo, basta versarvi un poco di colletta tiepida, porvi sopra un foglio di carta anch'esso spalmato di colletta leggerissima, ed atteso che sia bene asciutto, passarvi su un ferro caldo il quale fonde la colla e la distende fin sotto le scrostature, fissandole alla tavola.

Se la tavola è invece spaccata ed imbarcata, la si bagna e la si raddrizza prima sotto una pressa, e le si assicura dietro quel graticciato la cui costruzione abbiamo già descritta.

Se poi la tavola è anche marcita, allora bisogna distruggerla e trasportare il dipinto sopra la tela.

Questa operazione si inizia, come pel trasporto da una tela ad un'altra, incollando sulla pittura una garza e formandovi sopra uno strato di carta spesso e compatto. Poi si rovescia la tavola e si comincia a distruggere il legno con la pialla e la lima, togliendo via alla fine anche la mestica se è scre-

polata o in cattivo stato. Il trasporto si finisce come pel dipinto su tela.

Dei tanti e urgenti restauri che furono fatti quando arrivarono a Parigi tutti i quadri conquistati in Europa da Napoleone, il pittore e scrittore tedesco Giovanni David Passavant, nel suo *Raffaello d'Urbino*, ha scritto: " Non si immagina quanta riconoscenza gli amici dell'arte debbano alla Francia, che può arrogarsi l'onore d'aver salvato molti capolavori della pittura quando furono inviati a Parigi dopo le vittoriose guerre d'Italia „. Alla quale lode bisogna però far precedere il ricordo che molte di quelle pitture erano già in miserevole stato, quando furono in fretta e furia remosse da gente inesperta e trasportati alla peggio nel lungo viaggio. Arrivati al Louvre questi trofei di guerra, l'Istituto nominò una commissione consulente, e l'Hacquin, abile restauratore, eseguì subito il trasporto sulla tela di molti dipinti su tavola. La *Trasfigurazione* di Raffaello che era in ottime condizioni, fu a Roma stessa trasportata sulla tela per permetterle il bel viaggio... Non basta. La cassa del *Martirio di San Pietro* di Tiziano, lungo la traversata per mare a bordo della fregata *La Favorita*, fu tutta bagnata dalle ondate, e la preziosa tavola rigonfiò tutta. Allora si ebbe a Parigi la buona idea di farla asciugare al sole. E tutti possono vedere quel che alla fine ne avvenne.

Per conoscere le condizioni dei dipinti più celebri quando se ne osò il trasporto a Parigi, si legga questo brano del verbale della sullodata Commissione sui restauri che si dovettero fare alla *Madonna di Foligno* di Raffaello: " Questa tavola, quando fu trovata a Foligno, era in così cattivo stato di conservazione che i commissari per le belle arti in Italia furono incerti di inviarla o no a Parigi; e non si decisero ad ordinarne il trasporto che dopo aver fermato in vari punti il colore che si distaccava e incollandovi su dei veli. Inoltre la tavola di legno bianco, grossa trentadue millimetri, aveva una fenditura larga dieci millimetri all'estremità superiore, e restringentesi progressivamente nello scendere verso il centro, fino al piede sinistro del bambino Gesù; da questa fenditura all'estremità destra la tavola era imbarcata con una curva che arrivava a 67 millimetri; e dalla medesima fenditura all'estremità sinistra, con una curva massima di 54 millimetri. Finalmente il colore s'era già distaccato in vari punti, e i tarli avevano bucherellato in più luoghi il dipinto ecc. „. Insomma anche i quadri ebbero allora le loro vicende di guerra e i loro ospedali da campo, e non ne uscirono tutti incolumi.

Nel distacco dal muro d'un affresco è naturale che la massima autorità di consigli spetti ai restauratori italiani. Il manuale del conte G. Secco Suardo è in questa parte ancóra stimato ottimo

sebbene — non ci stancheremo di ripeterlo — anche qui l'esperienza di chi opera finisce a valere più d'ogni consiglio altrui. Il Secco Suardo vuole che prima la superficie affrescata sia ben ripulita[1]. Poi continua: " Quando il fresco è stato mondo nei modi suindicati, prendi della tela bambagina di mediocre robustezza, e preferibilmente greggia, levane il vivagno e tagliala a pezzi non più lunghi di ottanta centimetri. Poni a disciogliersi nell'acqua della colla forte e, quando è pronta, incominciando ad una estremità inferiore della pittura soffrega, con una spugna intrisa in essa, tanta parte del fresco quanta corrisponde ad uno dei pezzi di bambagina già predisposti, operando in guisa che la colla si appigli per bene al muro e vi sia abbondante: indi subito applicavi e distendivi sopra il pezzo di bambagina che spalmerai pure di colla nello stesso modo, e con le mani o meglio ancora con una spazzola a peli corti bagnata essa pure nella medesima colla, va distendendolo e comprimendolo in modo che sia bensì tutto inzuppato di colla, ma non oltre il bisogno. Allogato che abbi il primo pezzo, fa lo stesso ponendovi accanto il secondo, poi il terzo ecc. fin che arrivi alla estremità opposta a quella d'onde incominciasti, ma sempre in basso, tenendo ben diritti quei pezzi e facendoli sormontare l'un l'altro per la larghezza di

[1] Op. cit., vol. I, pag. 193 e 194.

un dito. E quando hai compito la linea inferiore, fa altrettanto ponendone un'altra sopra di essa, e così via via sino alla fine.

" Ma tu probabilmente mi chiederai per qual ragione ti abbia detto di tagliar la tela a piccoli pezzi anzichè della lunghezza del dipinto e di cominciare abbasso piuttosto che in cima; ed io soddisferò tosto la tua curiosità facendoti osservare essere necessario metter piccoli pezzi onde poterli più agevolmente maneggiare, poichè la colla che subito si rappiglia, ti renderebbe impossibile il ben distenderne un pezzo lungo e che conviene il cominciare dal basso perchè è quasi impossibile che qualche goccia di colla non iscoli giù, la quale cadendo sulla pittura ed asciugando, potrebbe farle danno mentre non fa nulla sulla tela.

" Compiuto questo primo strato il quale dovrà assecondare la forma del dipinto attenderai, non che asciughi ma che sorpassi; poscia replicherai l'identica operazione soprapponendovi un nuovo strato di tela di lino o canape mezzanamente grossa e rada, tenendo le medesime norme, ed avendo cura che le congiunzioni di questo secondo strato non corrispondano a quelle del primo. Generalmente parlando, gli operatori fanno uso della tela tale quale viene dal magazzeno; ma io che ho veduto accadere guai gravissimi in causa che la tela si contrasse, raccomanderò sempre di

non arrischiarsi in nessuna operazione ad adoperare tela nuova, ma di bagnarla prima abbondantemente, poi farla asciugare e stirare. Nel quale modo si è certi di scansare ogni pericolo „.

Questa operazione il Secco Suardo chiama *intelaggio*. Quando questo sia secco tanto che i suoi lembi si sieno un poco alzati da loro stessi, basterà con delicatezza sollevarlo e, se è grande, arrotolarlo man mano sopra un grosso cilindro. Poi converrà pulire e levigar bene il suo rovescio così che niente dell'intonaco vi aderisca più, ed accingersi ad attaccarlo sulla tela con un mastice fatto di calce, caseina, latte e pochissima colla forte. Ques'ultima operazione è dal Secco Suardo descritta così [1]:

" Anche per attaccare la tela stabile alla pittura a fresco vi sono tre modi, la di cui scelta conviene adattare al caso. Il migliore di tutti è quello di tendere una buona tela, non troppo fitta sopra un telaio interinale e ripetere anche col fresco l'identica operazione del riattamento delle pitture ad olio. Ma questo mezzo non può essere impiegato se non con dipinti di moderata grandezza, e quando si possono avere gli oggetti necessarii, come per esempio una buona tavola d'appoggio. Il secondo che si usa pei dipinti grandi sì

[1] Op. cit., vol. I, pag. 198 e 199.

ma non eccessivamente, e quando non si ha una tavola atta ad appoggiarvisi, consiste nel distendere il fresco sopra un pavimento ben piano e liscio, precedentemente coperto di fogli di carta volanti, sovrapporvi la tela tesa su di un telaio interinale, ed applicarvi il mastice, una lista alla volta, facendolo penetrare attraverso della tela e giungere fino alla pittura comprimendo con delle palette. Ed il terzo che impiegasi allorquando il dipinto è di tal grandezza da non potersi ottenere un telaio interinale senza traversi frammezzo, sta nell'arrotolare la tela sopra un gran rullo o cilindro, assicurarlo contro il pavimento ad uno dei suoi capi, col mezzo di un'asse, applicare alla pittura già distesa per terra il mastice, una fascia alla volta, e svolgere di mano in mano la tela dal cilindro per farla, nel modo anzidetto, aderire a quella lista del dipinto cui fu applicato il mastice, e continuare così fino alla fine.

" Avverti poi che in tutti questi casi prima di porre a luogo il dipinto dovrai replicatamente bagnare l'intelaggio, acciò, perdendo la sua rigidezza, diventi cedevole, e non si rifiuti ad aderire bene alla nuova tela: chè nel secondo caso, quello cioè di dover porre il mastice al disopra della tela, sarà mestieri tenere il mastice stesso alquanto più liquidetto e scegliersi una tela meno fitta, acciocchè il mastice possa meglio pe-

netrarvi, nè smettere dall'aggiungerne ove pare che ne manchi, e dal comprimerlo e farlo scorrere con la paletta, finchè non si scorga con certezza che ne penetrò a sufficienza in ogni luogo; e che nel terzo caso la tela deve essere stata abbondantemente bagnata, poi fatta asciugare e stirare prima di essere posta sul cilindro. In tutti i casi poi allorchè vedi essere il mastice penetrato bene, levane la parte esuberante con la spugna ed il latte, lasciando la tela quasi monda, come ho indicato anche per le pitture ad olio, essendo la leggerezza e la pieghevolezza qualità preziosissime.

" E se ti abbatti in freschi, i quali nello staccarli dal muro siano riusciti molto sottili, e quasi trasparenti allora per dar loro un corpo sufficiente acciò non si possano rendere visibili i fili della tela, ed ancora per evitare il pericolo che la tinta bianca od almeno chiara del mastice trasparendo diminuisca la forza della pittura, prima di applicarvi la tela prepara del mastice alquanto più abbondante di caseina, dividilo in tante scodelle quante ne ponno abbisognare, poni in ciascheduna di esse uno dei principali colori dominanti nella pittura, rendilo liquido col latte quanto occorre, poi con un grosso pennello va rafforzando tutte le tinte che traspaiono come fanno coloro che dipingono per di dietro le stampe rese trasparenti col mezzo d' una vernice. Lascialo ben seccare, poscia

attaccavi la tela e sta certo che ti riescirà benissimo „.

La quale ultima operazione ci pare audace quanto un ritocco, ma l'abbiamo trascritta per dar tutto il pensiero del Secco Suardo, ed è nostro dovere avvertire il lettore che egli stesso lealmente riconosce che i ritocchi a tempera tanto frequenti negli affreschi anche antichissimi si perdono totalmente in questo distacco, e che solo i colori a buon fresco cioè penetrati più o meno nell' intonaco si staccheranno alla fine dalla tela incollatavi su.

I RITOCCHI.

Bisogna condannarli, ma bisogna parlarne.

Francesco Milizia alla fine del settecento scriveva con la sua bella franchezza: " Che l'autore ritocchi la sua opera ancor fresca, per correggerla e per accordarla, è un dovere. Ma metter mano nelle opere altrui insigni alterate dal tempo è un deformarle, il che è peggio che distruggerle. Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta. Per un momento farà buona comparsa, ma di lì a poco diverrà peggio di prima perchè le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si ricorre perciò a un altro medico, che promette più miracoli quanto più è ignorante: costui applica nuovi topici, e indi a poco l'amma-

lato peggiora. Eccoci al ciarlatano, il quale spietatamente scoria, impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia, e addio quadro. Questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti „ [1].

E il Delacroix nel suo Giornale ha aggiunto: " Ogni preteso restauro è un oltraggio mille volte più deplorevole dei danni del tempo. Si sostituisce a un quadro un altro quadro, quello dipinto da un miserabile impiastricciatore che ha usurpato il posto del vero pittore la cui opera è scomparsa sotto i ritocchi „.

Parole severe, forse esagerate. Anche qui è necessario infatti distinguere caso per caso, e prima di tutto distinguere i ritocchi dati per la civetteria di far parere tutto nuovo e intatto un quadro vecchio e venerando o per l'interesse di poterlo così vendere meglio, dai ritocchi fatti per impedire che una chiazza bianca d'imprimitura scoperta deturpi un dipinto nel resto conservatissimo o che da una scrostatura l'umidità o la polvere penetrino a intaccare la parte ancora sana di esso; e poi distinguere i ritocchi ad olio in uso una volta, sempre pronti a rifiorire [2], dai più cauti ritocchi a tempera in uso

[1] *Dizionario delle belle arti del disegno* estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica, da Francesco Milizia, Bassano, 1797, tomo II, pag. 200.

[2] Per esempio nell'*Andata al Calvario* del Solario, che è al Louvre, le carni delle spalle e del braccio di uno dei soldati che giuocano ai

oggi presso i buoni restauratori, i quali ritocchi a tempera sono immutabili all'aria e possono, quando si voglia, esser facilmente lavati via.

Certo, a voler definire le qualità contradditorie che dovrebbero esser proprie d'un buon restauratore, v'è da credere che sia impossibile trovarne uno solo al mondo. Prima di tutto occorre che egli abbia una percezione esatta dei toni perchè altrimenti ogni ritocco o raccordo farà macchia e aumenterà il malanno in cambio di guarirlo; poi, che egli conosca profondamente la tecnica della pittura così da distinguere tutti gli antichi processi e ripeterli; poi che non sia un vero e proprio pittore creatore perchè, anche abilissimo, sarebbe sempre dominato dalla sua originalità e dalla sua arte, mentre il restauratore essendo impersonale è spesso più scienziato che artista. E non basta. Egli deve anche possedere una qualità assai rara nei nostri tempi di specialisti, l'universalità, come si suol dire, dei generi: deve cioè esser capace di eseguire il paesaggio e la figura, gl'interni come l'aria aperta, e in presenza d'un qualsiasi soggetto sentirsi come a casa sua, ben preparato per rimediare con gusto a qualunque guasto. Ma viceversa, per intonare una

dadi, sembrano macolate da una malattia della pelle. Queste macchie spiacevolissime resultano dall'oscurarsi di antichi ritocchi ad olio. (Tavola XXIII). Del resto, tutti i vecchi ritocchi ad olio sulle carni sono ormai divenuti violetti, come nella *Concezione* di Masaccio alla Galleria dell'Accademia di Firenze per citare un solo esempio fra i più famosi.

toppa di colore nuovo col resto che è antico, non è necessario che il restauratore sappia dipingere il resto, anzi è bene che non lo sappia.

Disse il Vasari, per un putto in una *Circoncisione* di Luca Signorelli guasto dall'umidità e ritoccato nientemeno che dal Sodoma: " Sarebbe meglio tenersi le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezzo guaste che farle ritoccare a chi sa meno „.

Nè la contraddizione fra le suddette qualità si può sanare contentandosi sempre della dottrina puramente tecnica del restauratore accoppiata alla sua ignoranza artistica nel dipingere. Ha detto con acutezza ed arguzia Camillo Boito: " Io, confesso, temo l'ambizione del sapiente; ma temo ancóra più l'ambizione dell'ignorante. Non basta, pur troppo, il saper fare una cosa per non la fare. Ora nei restauri della pittura occorrono le seguenti successive avvertenze: primo, trattare con religioso rispetto anche le affumicature e gli annerimenti, preferendo le ingiurie del tempo e degli uomini al rischio di spellare il dipinto originale; secondo, determinare con sicurezza assoluta l'importanza e i limiti dei precedenti restauri; terzo, giudicare per via di certi assaggi se i restauri precedenti nascondono o mascherano il dipinto originale, anche sciupato che sia; quarto, levare con infinita circospezione il restauro vecchio, ma pre-

ferire sempre il restauro vecchio anche pessimo alla necessità di un nuovo restauro anche ottimo. Il busilli insomma sta qui: *Fermarsi a tempo*; e sta qui la saviezza: *Contentarsi del meno possibile* „ [1]. Nè noi potremmo dir meglio.

Messo così il lettore sull'avviso, daremo pure qualche breve regola pratica.

I quadri moderni richiedono, a restaurarli, una prudenza maggiore dei quadri antichi, perchè gli impasti sono ancora teneri mentre le vernici sono già secche; peggio, usandosi oggi dai più di verniciare troppo presto, la vernice penetra nel colore e fa corpo con esso.

Nei quadri antichi si trovano qualche volta ritocchi e restauri antichi posti sulla prima vernice i quali non potendo perciò aderire all'originale, appena il quadro è sverniciato, fanno delle macchie e si riconoscono dal loro aspetto sporco. Si posson levare con un grattino, ma occorre grande abilità, ammorbidendoli prima con un po' di cotone imbevuto di spirito e d'olio. Naturalmente bisogna essere sicuri che questi ritocchi non sieno stati fatti dallo stesso pittore del quadro, chè in questo caso è insensato toglierli.

La regola generale è questa: il restauratore

[1] Camillo Boito, *Questioni pratiche di belle arti*. (Ed. Hoepli, Milano, 1893, pag. 64 e 65).

si attenga quanto più può alle parti ancor sane del quadro sia per la tecnica, sia pel colore, ma si guardi bene d'attaccar queste parti per intonare, accordare e mascherare i ritocchi. Questo è il massimo rischio e il massimo danno del ritoccare, perchè più spesso si comincia per ignoranza dall'intonare i ritocchi approssimativamente al resto del dipinto, e poichè l'armonia alla fine non è raggiunta, si ridipinge pian piano tutto quanto, e così per dare ad un solo pezzo la intonazione generale si trasforma proprio questa intonazione, cioè si uccide il quadro. Da questo ad una falsificazione la differenza è solo nell'intenzione: i resultati sono gli stessi.

Se si ripara un quadro italiano molto antico, generalmente dipinto su legno con tempera d'uovo o di colla, può esser difficile riconoscere se si ha a che fare con una pittura facilmente solubile; ed è perciò necessario operare prudentemente, in specie quando l'aspetto generale molto chiaro offre poca differenza tra le luci e le ombre. Così i ritocchi su questi quadri richiedono un'estrema finezza di tocco, mentre la maniera più larga degl'italiani e dei fiamminghi dell'alto Rinascimento offre minori difficoltà. Così pure la scuola francese, che fino al Poussin è un riflesso di quella italiana, comincia a presentare grandi difficoltà solo col Poussin, quando ogni maestro si crea una tecnica differente

e impreveduta. Via via che ci si avvicina al settecento, queste difficoltà aumentano, finchè col Watteau, col Coypel, col Boucher, col Fragonard, col Tiepolo, col Guardi, ci si trova davanti a virtuosità straordinarie, di velature e di giuochi innumerevoli. E ogni regola è impossibile.

Al giorno d'oggi la così detta pubblica opinione, tenuta desta dalle riviste d'arte, dai critici e perfino dai cronisti dei giornali, si preoccupa della conservazione delle opere appartenenti al patrimonio della nazione; e i restauratori sono anche per questo diventati generalmente più esperti, più scrupolosi e più sorvegliati; i direttori delle Gallerie, più eruditi e più compresi della loro responsabilità.

Ma pel passato le pitture delle collezioni dei re e dei principi e dei papi erano di fatto libera proprietà di costoro, spesso considerate solo ornamenti di belle sale fastose, e perciò dovevano essere sempre lucide e come nuove, destinate ad essere restaurate appena sembrassero logore o pallide. Tanti sono stati allora i restauri e tanto imprudenti che ora noi ammiriamo come bellezze supreme solo dei travestimenti e, chi sa, forse anche delle vere caricature degli originali.

Per convincersene basta pensare che in meno di cento anni un quadro soffre fatalmente per la sua vernice e pel suo fondo, e può perciò esigere

una sverniciatura, una foderatura e forse anche un distacco, certo qualche ritocco e qualche restauro. Ora queste operazioni, erano, almeno fino all'ottocento, affidate ad artisti di nessun valore, e non sorvegliati da nessuno. Che cosa accadeva? Piuttosto che dedicarsi semplicemente a riempire i vuoti del colore e ad intonar bene queste toppe — operazione delicata, difficile, che minacciava di rivelarsi col tempo come una macchia — si ridipingevano completamente i cieli, i volti, i nudi e i panneggi.

In Italia gli errori più audaci avvennero appunto quando le Accademie di pittori e scultori custodivano le pubbliche raccolte e affidavano a pittori i ritocchi e i restauri, e si può dire che ormai su cento quadri delle nostre raccolte novanta, sì e no, sono intatti, cioè toccati solo dal tempo e non dagli uomini. Certo anche poi i danni sono continuati, e tutti ricordano le recenti polemiche per alcuni restauri nelle gallerie del Museo di Napoli, dell'Accademia di Venezia, degli Uffizi a Firenze. Ma almeno questi danni sono avvenuti per troppo ed imprudente amore, non più per sciocca noncuranza; e i peggiori esempii di questo troppo amore non sono nelle gallerie d'Italia, ma in quelle, ad esempio, di Londra e di Monaco.

Ma della più supina indifferenza a lasciar re-

staurare i quadri, i più gravi esempii si ritrovano in Francia. Per citarne uno, si davano nel settecento alle arazzerie dei Gobelins grandi quadri delle collezioni reali come modelli e venivano arrotolati per porre, come usano gli arazzieri, solo una striscia del quadro sotto gli occhi del tessitore, e venivano lasciati ai Gobelins per otto o dieci anni. Screpolati e scrostati da quel trattamento si pensò nell'ottocento di salvarli costruendo dietro ogni telaio delle grandi fosse in cui calarli tesi ed intatti. E questa fu, ad esempio, la sorte di tredici delle più belle tele del Rubens nella serie della *Storia di Maria de' Medici*. Che avvenne? Avvenne che, restando ognuno di quei dipinti cinque e anche dieci anni in quelle fosse, ne uscì velato dall'umidità e qua e là infradiciato. È vero che oggi essi sono tornati splendenti e puliti; ma a costo di quali restauri? [1].

(1) Purtroppo sull'incuria della direzione del Museo del Louvre è inutile dir più altro dopo la scomparsa della *Gioconda* ormai attribuita dai più a qualche danno irreparabile fattole da un fotografo e da un restauratore. Nè l'ipotesi è inverosimile per chi abbia letto la coraggiosa requisitoria contro i fotografi delle gallerie pubbliche scritta dal deputato Simyan nel suo Rapporto ufficiale alla Commissione del bilancio pel *Service des Beaux Arts*, nel 1911 (1247, pag. 75). In esso, fra l'altro, si narra la verità sui gravi danni subiti dalla *Kermesse* del Rubens. Essa era stata dagli operatori della casa Braun e C. portata, per essere fotografata, nientemeno che sul tetto del Louvre « esposta al vento ed alla pioggia, e un uragano la rovesciò ». La direzione del Louvre si contentò di far pagare alla casa Braun e C. mille lire pei restauri del quadro....

Il pittore Dinet, nel libriccino sui *Flagelli della pittura* che abbiamo spesso citato, offre un metodo prudente e pratico ad un tempo pel restauro dei dipinti.

" Dopo la remozione della vernice, rimane da riempire le fessure e nascondere le mancanze di colore. Per impedire a questi ritocchi di far delle macchie scure dopo pochissimo tempo, alcuni restauratori coscienziosi si servono, si dice, dell'acquerello che secca presto e non scurisce più. Ma questo esclude il bianco dalle miscele e rende difficile l'accordo dei ritocchi con l'intonazione del quadro. Ecco quindi un altro processo che con un po' di pratica concede di eseguire dei ritocchi perfettamente invisibili e inalterabili. Si mischia del torlo d'uovo con una parte uguale d'acqua ed una ugual parte di aceto; si agita la miscela e vi si stemperano i colori ad acquerello, adoperando pel bianco il bianco di zinco, chiamato volgarmente bianco della China. Si dipinge poi a strati sottili e sovrapposti leggermente. Invece di sbiancare come i colori a guazzo (colori all'acquerello mischiati con biacca), questi colori seccando si oscureranno come i colori ad olio; ma poichè ciò avviene in pochi minuti, è possibile giudicar subito del resultato ottenuto.

" Se il tono quand'è secco non si accorda perfettamente col resto, si può toglier via il ri-

tocco con una spugna e ricominciare da capo. E poichè con questo metodo modellare è più difficile, vi è meno da temere che il ritoccatore si lasci tentare a ridipingere i pezzi intatti attorno. Alla fine si vernicia il ritocco con una vernice leggerissima alla gomma lacca (fissativo per disegni a carbone); e infine si distende su tutto il quadro una buona vernice secondo le raccomandazioni già fatte „.

In Italia, del resto, è ormai seguito da tutti i buoni restauratori il metodo del ritocco a tempera, anch'esso cancellabile con un po' d'acqua appena si voglia. Qualcuno ha anche adoperato i colori a *tempera brillante* del pittore torinese Muzzi che hanno l'aspetto dell'olio e seccano in pochi minuti.

IL VETRO SULLE PITTURE.

È bene o male porre le pitture sotto vetro?

In una memoria presentata all'Accademia delle Scienze, e che si trova oggi nella Biblioteca della Scuola di Belle Arti di Parigi, memoria intitolata: *Mezzo per conservare intatte le pitture ad olio*, il signor Vincent de Montpetit comincia col fare una curiosa premessa, dicendo che per constatare l'effetto pernicioso dell'aria sui quadri basta strofinare uno specchio o un vetro con un panno bianco ed umido: lo si vedrà imbrattato di un

grasso color bistro. Dal 1775 questo colore è cambiato: oggi si può raccattare con un cencio del nero puro e schietto.

Per rimediare a questo malanno l'autore di quella memoria propose d'incollare le pitture ad olio ad un cristallo o ad un vetro molto trasparente e bianco. Questo rimedio fu, a quel che sembra, approvato dall'Accademia delle Scienze e l'autore aggiunge che " la signora sua sposa, da dilettante „ volle occuparsi di porre sotto tal difesa i vecchi quadri. Il De Montpetit non rivela il suo segreto per incollare addirittura una pittura al vetro; ma dice che egli ha dovuto sormontare gravi difficoltà, raccomandando di diffidare degl' imitatori che ignorano affatto il suo processo, e invitando gli amatori a recarsi da lui per constatare i resultati ottenuti.

Questo ritrovato non ha avuto favore perchè il vetro, rompendosi, poteva portare gravi danni. E poi qual colla adoperare? La sua azione sulle vecchie vernici o sulle nuove pitture anche non verniciate poteva essere e fu disastrosa.

Al contrario, da qualche anno, dopo che si sono rinnovati nei nostri musei gli atti di vandalismo, si tutelano i quadri con vetri, collocati un po' distanti dal dipinto, in modo da lasciare uno strato d'aria libero, difendendo la pittura stessa dall' umidità, dai gas e dalla polvere.

L'uso era già frequente nelle collezioni particolari. E ormai anche nelle esposizioni moltissimi artisti mettono le loro opere sotto un vetro, la cui lucentezza dà profondità ai toni, splendore alla pittura senza che occorra sovraccaricarla di vernici, e una certa patina ammirata tanto che alcuni di essi, più uomini di gusto che pittori nati (la specie oggi è frequentissima), si scelgono vetri lievemente colorati di verde o di paglierino.

Ma alcuni altri si lamentano dei riflessi che ne derivano e che distruggono l'effetto del quadro, impedendo anche, se è vasto, di vedervi altro che il riflesso degli spettatori. Basta aver visitato a Londra la National Gallery per comprendere questi lamenti. Ma è certo che, con la nebbia sporca di Londra, senza il vetro i quadri sarebbero ogni inverno esposti ad annerirsi di bitume e a velarsi d'umidità. Non basta: il vetro è anche, pei quadri delle pubbliche raccolte, una difesa contro i vandalismi ormai tanto frequenti, e perfino contro i ladri i quali non possono così tagliare rapidamente la tela nei quattro lati con una lama affilata e portarsela via arrotolata.

PASTELLI, ACQUERELLI, GUAZZI.

Per gli acquerelli e i pastelli l'esposizione al sole è più nociva che pei dipinti ad olio. In

pochi giorni il sole altera l'aspetto d'un pastello, e se l'esposizione si prolunga, in quattro o cinque giorni lo distrugge completamente. Un pastello, un acquerello, vanno dunque collocati in quella buona e mite luce che è necessaria anche alla buona conservazione dei loro colori; ma bisogna metterli assolutamente fuori dei raggi diretti del sole.

Specialmente il pastello esige precauzioni ed attenzioni continue. Anche in un luogo che sembri sano, si posson formare delle muffe dalla parte interna del vetro, le quali muffe, anche se non toccano il pastello, vanno subito tolte perchè attaccherebbero i germi loro al pastello quando, seccandosi e polverizzandosi, cascassero giù tra esso e il vetro.

Quando le muffe hanno attaccato il pastello, non v'è che da grattarlo e poi restaurarlo, cioè ridipingerlo. Chi debba osar tanto, sfiori prima dolcemente le barbe della muffa, poi le gratti fino alla radice, ponendovi subito un tocco di pastello bianco, mezzo-duro, per assorbire l'umidità che vi rimane. Dopo due giorni si raccordino le mancanze di colore, ricordando che oggi disponiamo di trecento scalature di pastelli, mentre i pastellisti del settecento non disponevano che d'una trentina di toni. Allora certe sfumature si ottenevano col mischiare più colori: il violetto, per esempio, non esisteva, e oggi se si ha da accordare, ad esempio,

un violetto con tutto un pastello antico, bisogna ancóra mescolare i rossi con gli azzurri.

La pulitura dell'acquerello si può fare strofinandolo con mollica di pane fresco appallottolata; e si può provare anche la gomma da lapis, ma con grande prudenza, perchè porta via il colore. La gomma da inchiostro, che col colore gratterebbe anche la carta, va esclusa del tutto. I ritocchi bianchi a guazzo anneriscono sempre nei vecchi *guazzi*; ma qualche pennellata di acqua leggermente ossigenata può rendere loro la primitiva bianchezza. Prima non si riconosceva che il bianco di piombo; col bianco di zinco, o bianco della China, questi annerimenti non avvengono più.

L'AFFRESCO.

Nel restauro o solo nella ripulitura d'un affresco, le difficoltà più gravi vengono dalle sue parti dipinte a tempera. Pel fatto che alcuni colori quali l'oltremare e il rosso-cinabro, non si possono, come dicemmo a suo luogo, adoperare nell'affresco, i più degli affreschi hanno pezzi eseguiti a tempera, cioè con un conglutinante solubile nell'acqua. Si aggiunga che molti, anche ottimi, frescanti hanno ritoccato o meglio finito a tempera pieghe, carni, capelli, ornamenti minuti delle

loro pitture. E queste parti spariscono tanto facilmente che occorre adoperare mezzi diversi a volta a volta, saggiando ogni tratto con estrema prudenza. Tutti i celebri affreschi di Benozzo Gozzoli a Montefalco hanno per un restauro eseguito più di vent'anni fa perduto le loro tempere e sembrano duri e piatti. Anche, si tratti pure della sola pulitura, bisogna considerare bene lo strato dell'affresco, se ha sofferto per l'umidità o pel nitro, se il suo intonaco comincia in qualche punto a staccarsi dall'arricciato e a rigonfiarsi, se vi sono ritocchi tardivi a tempera o anche ad olio. La mollica di pane, usata anch'essa con discernimento, basta a togliere la polvere. Nelle parti a buon fresco si può usare l'acqua pura.

Per toglier via le muffe, si riscalda leggermente il dipinto accendendo e passandovi vicino, ma ad una certa distanza, un braciere. Il caldo così polverizza le muffe che si posson poi togliere con la mollica di pane, o se l'affresco è buono, con acqua e poca ammoniaca o, secondo il Secco Suardo, con acqua e potassa, la quale potassa però è perniciosa se v'è qualche ritocco a tempera.

Spesso nel seicento si sono imbiancati gli affreschi delle chiese per misura igienica contro la peste. Per toglier via lo scialbo e ritrovar la pittura vi sono varii metodi. V'è chi vi applica su una carta bagnata che si leva quando è

Deterioramento causato dall' alternarsi di umidità e di aridità. Il colore si solleva e cade. PINTURICCHIO, AUTORITRATTO *(Spello, S. Maria Maggiore.)*

secca e che porta via il bianco; ma questo metodo è dannoso alle tempere. V'è chi batte tutto lo scialbo con uno speciale martello di legno che lo fa staccare scaglia a scaglia; ma così si possono far saltar via scaglie d'intonaco. L'uso d'un raschino bene affilato è ancora il più prudente perchè può dalla mano essere sempre regolato. " Bisogna maneggiarlo come il barbiere maneggia il rasoio col quale rade la barba senza offendere l'epidermide „ [1].

Quanto al vero restauro o ritocco dell'affresco, noi lo crediamo illogico, brutto e pericoloso, perchè per la sua natura di pittura pronta e, come si suol dire, alla prima, l'affresco ripugna al ritocco anche più delle pitture a olio. Si stucchino piuttosto le ferite con cura, si riempiano i rigonfii così che non cadano, e si dia ai ritocchi necessarii un color neutro che non offenda la vista e confessi d'essere quello che è.

In ogni modo, si legga quel che scrive il Secco Suardo sui vantaggi, per questi lavori, dei colori temperati con la paraffina e sui danni dei ritocchi ad albumina o a gomma [2].

Il più lodato e prudente restauro di pittura murale compiuto in questi ultimi anni è stato quello del Cenacolo Vinciano, eseguito da Luigi Cave-

(1) Secco Suardo, op. cit., vol. II, pag. 191.
(2) Op. cit., vol. II, pag. 353 e 351.

e il lavoro di restauro del Botti?

naghi [1]. Ma, come lo stesso Cavenaghi ha asserito, quella pittura di Leonardo è una pittura tutta a tempera forte, e non a fresco e tanto meno, come tanti credettero sull'autorità del Lomazzo, ad olio.

I QUADRI FALSI.

Abbiamo già veduto che quando un restauratore si abbandona ad un ritocco eccessivo, fa addirittura un'opera nuova, cioè una specie di falsificazione. Ma falsificazioni vere e proprie furono spesso eseguite senza scrupoli e palesemente con intenzioni che pel momento non sembrarono riprovevoli. In un volume uscito nel 1851 l'Horsin-Déon [2] parla di quadri chiamati in francese *tableaux à tournure* e in italiano *quadri di fabbrica*, i quali erano delle vere falsificazioni, eppure non sollevavano la pubblica riprovazione. Si prendeva un quadro antico di una scuola celebre, ma di un artista poco noto, quadro che offriva tutti i requisiti richiesti da un antico capolavoro: vecchia tela, pittura invecchiata e screpolata, tutti i malanni portati dal tempo, veri, indiscutibili, autentici, con una fattura e una tecnica non meno auten-

(1) Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione, anno II, fascicolo X, ottobre 1908, pag. 321.

(2) Horsin-Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*. Paris, 1851.

tiche. Ma poichè, ciò non ostante, essa era un'opera di un artista mediocre, la si abbelliva con ritocchi e con velature fino a raggiungere lo stile del capo scuola. L'Horsin-Déon cita ad esempio il pittore Vatel le cui tele erano ottime per farne dei falsi Claude Lorrain. I ritocchi venivano patinati con lo zafferano, col bistro, colla licorizia, col caffè, a seconda dei casi; e poi verniciati con vernici composte di lacca gialla, bitume e ocra rossa, per dare l'aspetto dell'epoca e l'età dovuta alle pennellate recenti. Noi crediamo che la marina firmata " Ruysdael „ e recentemente comprata dalla R. Galleria Borghese in Roma sia l'ultimo esempio di queste mezze falsificazioni.

Chi sa quanti altri di questi pasticci sono ancora venerati e ammirati magari nelle pubbliche raccolte! Ma pur troppo le falsificazioni non datano dall'ottocento. Claude Lorrain era falsificato da vivo, sì che per difendersi compose il suo *Livre de raison* con un disegno di ciascun suo quadro e le misure.

Nel medesimo tempo il Lebrun, ancor giovane, dipinse, senza del resto rivelarlo, un quadro che fu creduto del Poussin, e col Poussin qualcuno andò a rallegrarsi; solo allora il Lebrun si scoprì e disse che aveva fatto ciò per entusiasmo di discepolo. Ma non era avvenuto lo stesso quando Andrea del Sarto, pregato da un Medici, aveva copiato il ri-

tratto di Leone X fatto da Raffaello, poichè questa copia fu inviata al duca di Mantova come fosse l'originale, rimanendone ingannato lo stesso Giulio Romano; e si sarebbe creduto ad una replica di Raffaello se il fatto non fosse stato rivelato da Giorgio Vasari, il quale disse d'aver assistito alla esecuzione della copia e d'avervi anche collaborato.

Ma se si risale anche più addietro nella storia della pittura italiana, se si arriva alle botteghe del primo Rinascimento, alle schiere di discepoli che imitavano deliberatamente e apertamente gli artisti più in voga, si deve convenire che molte opere d'arte di quei tempi sono contraffazioni vere e proprie. Quando un pittore eseguiva il disegno d'una composizione terminata poi dagli scolari; quando si contentava di approvare un'opera che niente aveva di mano di lui; quando ogni bottega sembrava una fabbrica ove i lavori erano eseguiti con la medesima formula, ci si può domandare come mai le opere di quel tempo possano sempre soddisfare gl'intransigenti dell'autenticità.

Solo con Michelangiolo la coscienza della proprietà artistica parve sorgere tra gli artisti. Prima di lui un pittore non si faceva il minimo scrupolo di ricopiare dall'opera d'un collega un personaggio che facesse al caso suo. L'arte era un mestiere ove le idee di ciascuno diventavano patrimonio di tutti; e si vedevano artisti di valore

porsi agli stipendi d'altri artisti e collaborare anonimamente alle loro opere. Raffaello teneva alle sue dipendenze pittori di vaglia che non aspiravano alla indipendenza, e che anzi non avrebbero mai pensato di eseguire un solo lavoro per proprio conto. Rubens, che aveva adottato lo stesso sistema, aveva con sè moltissimi abili artisti dei quali non ritoccava neppure le opere che andavano poi pel mondo col suo nome; sì che vi sono certi suoi ritratti che si posson ritenere come interamente dipinti da Van Dyck. La pittura di Rubens imitata da Van Dyck e approvata da Rubens può essere un tesoro doppiamente prezioso, per un collezionista: ma non è un'opera autentica.

Naturalmente, appena si risvegliò il sentimento della proprietà artistica, le falsificazioni si moltiplicarono. Oggi, appena vien la moda d'una data epoca d'arte, ne compaiono subito cento falsificazioni: così anche l'arte preistorica ha oggi i suoi falsificatori. A metà dell'ottocento lo scultore fiorentino Giovanni Bastianini (1830-1868) fu nell'imitazione delle sculture toscane quattrocentesche tanto abile che alle sue meravigliose falsificazioni il Victoria and Albert Museum di Londra ha dedicato tutta una sala.

Sono ancora in uso i *quadri di fabbrica*, ma oggi si lavorano, diciamo così, più a fondo. Si prende un mediocre o pessimo quadro antico, si lava e

si ricopre interamente con un soggetto che si avvicini allo stile d'un pittore celebre; oppure anche più semplicemente si prende una copia recente di un quadro antico e la si incolla sopra una vecchia tela, presentandola come una replica o addirittura come l'originale dicendo che il creduto originale è una copia. Non lo si è detto perfino della *Gioconda* di Leonardo? Questa incollatura chiamata in Francia *marouflage* dal nome della colla detta *maroufle*, non si distingue facilmente quando la tela è fissata sul telaio perchè quel rovescio di tela vecchia può ingannare molti intenditori.

In Italia si sono negli anni scorsi fabbricati molti pezzi d'affreschi del quattrocento, specie toscani, sullo stile di Benozzo Gozzoli, anzi adoperando addirittura figure sue decalcate da grandi fotografie, e voltandole a destra invece che a sinistra o viceversa, e tagliandole e aggruppandole in altro modo, e colorandone le vesti con altri colori. Ma dietro l'affresco si vendeva tutto il pezzo di muro con tocchi di mattoni, calce e sassi, rotto e frantumato come fosse stato staccato dall'edificio a colpi di piccone e di martello nella fretta d'un furto. Questi falsi sono quasi tutti venduti a Parigi. Ma per fortuna noi riuscimmo a farne acquistare uno pel Musée des Arts Décoratifs al Louvre che lo espose, naturalmente, come un' imitazione: e da allora quel commercio è finito o almeno sembra finito.

In Germania da qualche anno si fabbricano dei falsi quadri quattrocenteschi, prendendo una buona cromolitografia d'un' opera celebre e consumandola a tergo con la pomice finchè il colore non sia ridotto ad un velo sottile; allora si fissa questo velo sopra una tela o sopra una tavola, con la colla, e si vernicia abbondantemente. La vernice è uno degl' ingredienti più adoperati dal falsificatore, poichè dà l'aspetto antico e nasconde la debolezza dell'esecuzione; e la si fa dorata o di bitume scuro, mentre il velo del tempo, sotto o sopra la vernice, si ottiene con licorizia o con cenere o con nero-fumo. Questi succhi colorati versati sulla tela, distesi e strofinati con la palma della mano, penetrano del resto profondamente negl'impasti freschi.

Nè si dimentica l'opera delle mosche. Si scioglie nell'acqua un po' di gomma tinta con seppia o con inchiostro della China, e, inzuppato un pennello in questa tinta, se ne fanno scattare i peli schizzando delle gocciole sulla pittura le quali imitano perfettamente le sporcature di mosca.

Vi si aggiungono anche dei ridipinti mal fatti e più cupi che servono, col confronto, a dimostrare l'antichità del dipinto. E si fanno le screpolature o esponendo il dipinto al pieno sole o mettendolo in un forno col doppio resultato di farlo screpolare e seccare, acquistandovi esso una specie di smalto e di durezza che sono due altri indici

di vecchiaia. Ma le screpolature si imitano anche con una punta di spillo, ovvero mettendo sulla tela una lamina di metallo e battendovi su finchè la vernice e il dipinto non si sono screpolati al punto desiderato.

Uno dei mezzi più indicati per vedere se si ha a che fare con una falsificazione o no, consiste nel ficcare la punta d'un ago in un angolo del quadro, nel pieno del colore: in una pittura recente e che non abbia più di ottanta o cinquanta anni l'ago entra e fa un buco tondo; ma se la pittura è più antica, il colore si rompe come fosse di porcellana: vi si forma cioè una screpolatura e non un foro. Però una falsificazione messa in forno può già avere uno strato di colore secco come fosse dipinta da secoli.

Si dice anche che in un quadro dipinto da poco i colori vanno via alla minima frizione con alcool, mentre le vecchie pitture resistono; ma i falsificatori vi han pensato, ed uno di loro ha avuto l'idea di coprire le sue opere con un leggero strato di colla forte che impedisce all'alcool di arrivare al colore, e lo fa scivolare via sulla superficie.

Per ottenere sopra una parte peggio riuscita una macchia come di vernice disgregata e sbiancata dall'umidità, vi si strofina su a più riprese un panno bagnato, e si lascia che l'acqua si asciughi da sè. Finalmente poichè il falsificatore non in-

dietreggia innanzi a qualsiasi mezzo per ingannare il cliente, bisogna oggi diffidare delle tele e delle tavole mal restaurate perchè questo restauro appariscente può essere fatto solo per nascondere la falsificazione di tutt'il dipinto.

In quanto alle firme vi sono degli specialisti, dottissimi, che sanno imitarle perfettamente; e son questi i cosidetti monogrammisti che conoscono il carattere di ciascun pittore, sanno come firmava e in che punto del quadro e con che colore; e spingono la loro abilità fino a nascondere più o meno sotto uno strato di patina o di colore la firma falsificata, lasciando al cliente la soddisfazione di scoprirla da sè, di togliersi così qualunque dubbio sull'autenticità dell'opera acquistata.

Un giovane pittore toscano abilissimo nelle imitazioni dei quattrocenteschi, ormai noto a tutti i collezionisti d'Europa, e del resto poco fortunato perchè deve vendere le sue opere a intermediarii che gliele pagano poche centinaia di lire, per acquietare la propria coscienza firma tutte le sue opere, ma a tempera leggera, così che poi l'intermediario non abbia che a sfregarla con una pezzuola bagnata, restituendo al quadro la paternità che gli sembra più opportuna e più utile.

Molti, si potrebbe dire, più onestamente si contentano di nascondere sopra un quadro autentico la firma del pittore antico che vi imitava un

maestro più famoso, e vi sostituiscono la firma di questo. Per lungo tempo si è fatto così con le opere di Hobbema, non ancora troppo stimato, firmandole col nome di Ruysdael; e pei nostri tempi è nota la storia dei dipinti del Trouillebert divenuti tanti Corot e ammirati come tali, per la loro firma, dallo stesso Dumas.

Quanti quadri di Victor Dupré sono diventati dei Jules Dupré appena la scuola detta di Fontainebleau o di Barbizon diventò famosa e preziosa?

I falsari comprano anche nelle vendite che si fanno dopo la morte degli artisti, tele appena abbozzate, ma recanti la firma del morto o solo sul tergo il bollo della vendita, e le fanno terminare da abili contraffattori vendendole poi benissimo.

Talvolta, è vero, può avvenire il contrario. Qualunque artista può a Londra nominarvi un discepolo di Whistler che, avendo potuto raccogliere nello studio di lui tele appena cominciate o abbandonate o rifiutate dal maestro, ora le ha finite con molto gusto, e anche firmate, trovando fra gli ammiratori del grande americano un' ammirazione che è ingenua ma abbastanza giustificata. E parecchie tele con la firma di Domenico Morelli non hanno di lui che la firma, autenticissima: il gran pittore napoletano le firmava perchè chi le aveva eseguite, un suo scolaro poverissimo e carico di famiglia, potesse venderle a buon prezzo e pagar

la pigione di casa. Il ritratto del Celentano firmato dal Morelli e comprato dallo Stato italiano e posto a Roma nella Galleria d'arte moderna, non è del Morelli.

È noto a Parigi questo trucco d'un mercante di quadri. Avendo comprato alla vendita Fromentin un quadro intolato *Falconiere arabo*, dipinto su tavola, ne fece segare la tavola in due parti, lungo la grossezza, e fece dipingere sul pezzo che portava il bollo della vendita un altro *Falconiere arabo*: e li vendette bene tutti e due, uno perchè era autentico, l'altro perchè era autenticato. Ma straordinarii sono pure i trucchi per vendere le falsificazioni.

Si narra che un collezionista francese di passaggio per Firenze avesse appena comprato un quadro quando il mercante gli offrì di mandarglielo all'albergo proponendogli di scrivere il proprio nome sul tergo della tavola, per garanzia. Il collezionista accettò, firmò, poi ci ripensò e si portò via il quadro da sè nonostante le obbiezioni del mercante che sembrava molto contrariato. Arrivato all'albergo tolse il quadro dalla cornice per pulirlo e si accorse che dietro all'originale stava un'ottima copia, la quale egli aveva quindi firmata da tergo: il mercante gli avrebbe mandata questa copia all'albergo invece dell'originale.

In Italia e in Francia spesso nelle ville e nei

palazzi si sostituiscono con copie gli originali che vengono venduti nascostamente; quando poi quelle ville e quei palazzi sono messi in vendita con tutto quello che contengono, le copie passano per originali, poichè per tali lungamente le hanno ammirate i visitatori. Alcuni mercanti arrivano perfino a far fare incisioni di quadri falsi, come è accaduto per falsificazioni di tele della scuola del '30.

Il più strano si è che nessuno è più difficile a persuadere della falsità di un'opera d'arte, del possessore, il quale la difende più accanitamente di quel che non abbia fatto prima di lui lo stesso mercante che gliel'ha venduta.

Un artista ci ha detto a questo proposito: " Quando si scorge un quadro falso da un collezionista, non bisogna mai dirglielo. Per me anche se ne vedessi uno con la mia firma, mi guarderei bene d'avvertirne il proprietario, a meno che non fosse un mercante. Se il falso fosse troppo brutto e potesse nuocere alla mia reputazione, mi contenterei d'attribuirlo alla mia gioventù, poichè l'amatore non mi perdonerebbe mai d'aver detto la verità, e non mi comprerebbe più un quadro neppur vero „.

Una volta a un paese del Guillemet era stata apposta la firma del Courbet; ma il proprietario avvertito di questo trucco rispose: — È un errore; la prova è che io l'ho comprato dallo stesso Courbet.

E questo è umano. Questi quadri rappresentano del denaro; se voi provate che son falsi, non lo rappresentano più; quindi non soltanto amareggiate l'amatore, ma derubate il proprietario.

I FALSI COLORI.

La solidità d'una pittura dipende dalla maniera di dipingerla, poichè ormai noi possediamo i mezzi di fabbricare dei colori solidi. Ma se il fabbricante ha adoperato sostanze non buone, il pittore potrà ben usare i metodi più prudenti: la sua pittura si altererà ugualmente.

Abbiamo veduto come ci si può assicurare della solidità d'un colore di cui si dubita; ma se si potessero costringere i commercianti a fornire buona merce, tutte quelle precauzioni sarebbero superflue. La pittura sarebbe sempre di esecuzione difficile per quanto riguarda la sua solidità, ma i pittori non potrebbero più rifarsela coi commercianti quando i colori si alterassero, e non rimarrebbe loro altra preoccupazione che quella di studiare gli effetti ottenuti con la loro maniera di dipingere rispetto ai nuovi colori adoperati.

Il Vibert ha fatto una proposta cui abbiamo accennato, ma su cui merita il conto di insistere. "Basta — egli ha detto — che i pittori, quando comprano un tubetto di colore, esigano che il car-

tellino porti insieme col solito nome del colore anche la sua formula chimica, in modo che il commerciante, se non dà quello che dichiara di dare, possa poi essere denunziato per truffa „. E ha proposto alla Società degli Artisti Francesi un suo progetto, consistente nel nominare una " Commissione permanente dei processi materiali delle arti „ nella quale dovrebbero esser rappresentate tutte le arti, pittori, scultori, incisori, architetti. Questa Commissione dovrebbe preparare dei contratti e delle convenzioni coi fabbricanti e coi negozianti di prodotti destinati all'arte, pubblicando un bollettino mensile. Dovrebbe infine istituire un laboratorio e tenervi un chimico per eseguire le analisi richieste dagli artisti, dai negozianti o dai fabbricanti ai quali poi la Commissione rilascerebbe gratuitamente il permesso di porre sui loro prodotti un bollo attestante l'approvazione ufficiale. Ciascun fabbricante e mercante s' impegnerebbe dal canto suo, sotto pena d' una forte multa, di fabbricare e di vendere prodotti identici al campione approvato e conservato dalla Commissione. Così quando gli artisti sapessero che i prodotti bollati sono buoni li preferirebbero agli altri; e tutti i mercanti e fabbricanti finirebbero col richiedere il bollo della Commissione, sottomettendosi al patto.

Paul Eudel, l'autore del curioso libro su *Le*

truquage, ha proposto l'istituzione d'un ufficio d'informazioni sugli artisti contemporanei, sulle loro opere, sul prezzo di queste ecc., per difendere artisti e collezionisti dai fabbricatori e dai mercanti di falsificazioni. Questa idea è stata ripresa e studiata dal " Journal des Arts „. Una Società dovrebbe addirittura fornire ai compratori i documenti e i certificati necessarii a provare il valore e l'autenticità delle opere degli artisti contemporanei, apponendo il suo bollo a queste opere appena fossero sottomesse al suo giudizio e riconosciute autentiche, e conserverebbe nei suoi registri la firma verificata e la descrizione sommaria del quadro. I quali documenti costituirebbero anche pel futuro una fonte di informazioni preziosa. Si potrebbe anche ottenere, con una speciale convenzione, che fosse denunciato ogni cambiamento di proprietà. Non sappiamo quanta potrebbe essere l'utilità o meglio l'attività di questa Commissione, dopo quello che abbiamo detto nel precedente paragrafo sulle falsificazioni anche di pitture contemporanee. Certamente sarebbe difficile che tutti gli artisti, anche per le loro opere invendute o non finite, andassero a richiedere il bollo ufficiale e l'attestazione che essi non sono dei falsarii....

In ogni modo, appoggiandosi alla legge Ruau del 1° agosto 1905 sulla repressione delle frodi nella vendita delle mercanzie, il Ministro francese d'A-

gricoltura ha deliberato di nominare presto una Commissione composta di artisti, chimici e mercanti di colori, la quale faccia una proposta concreta sulla vendita delle materie coloranti; destinata ad avere poi, se il Parlamento l'approverà, forza di legge. E in Italia?

CONCLUSIONE

Tutto pittori è il mondo....
SALVATOR ROSA, *La Pittura*.

Non bisogna ascoltare i pessimisti. La verità è che il pubblico si interessa oggi molto più di prima alla pittura.

Alcuni l'amano da dilettanti; altri la coltivano da artisti; altri la studiano da eruditi; altri la guardano solo come documento di storia o di psicologia; altri infine vi cercano magari un vantaggio materiale comprando opere con la speranza che aumentino di valore. Si aggiunga che l'insegnamento del disegno va prendendo sempre maggiore importanza nelle scuole, sì che presto si saprà disegnare come si sa scrivere.

È questo quindi il momento opportuno d'insegnare al pubblico che cosa sia quest'arte della pittura, di spiegargliene i varii processi tecnici, di istruirlo sui loro pregi e sui loro difetti. A ciò

tende cotesto volume che offre indicazioni precise e recenti, alla portata di tutti, amatori ed artisti.

Noi ci siamo, compilandolo e correggendolo, rivolti ai maestri del passato e del presente, abbiamo spesso raccolto la parola degli artisti, abbiamo interrogato i più esperti di tecnica tra i nostri amici. Ma abbiamo sopratutto pensato al vasto pubblico degli spettatori, degli amator, dei collezionisti, insegnando loro come difendere i loro quadri dai malanni che li minacciano e come salvarsi dalle falsificazioni ogni dì più frequenti e più temerarie.

Noi vorremmo che questo libro fosse il *vademecum* d'ogni amico della pittura, di chiunque cioè vuole per la propria delizia e pel bene di tutti imparare ogni giorno meglio ad amare, esercitare, comprendere e difendere quest'arte, e a cercarvi nel riflesso d'un'altra anima il meglio dell'anima propria.

INDICE DEI NOMI CITATI

A

Abbozzi — a tempera 108-109 — a olio 126-127.
Acqua fiamminga 189.
Acquerellisti — loro Società 48 nota.
Acquerello — sua fortuna 48 nota — di Turner 65-66 — moderno 77 — suo processo 112 e segg. — sua difesa e pulitura 229 e segg.
Affresco — presso i Greci 10 — nel medioevo 14 — suo processo 116 e segg. — suo distacco 210 segg. — suo restauro e pulitura 231 segg.
Alberti L. B. 17.
Alboresi Giacomo 54.
Albumina 137.
Alexander John 136.
Altamira — sua caverna dipinta 3.
Alterazioni — dei colori 165 e segg. — dei fondi o sostegni 131 e segg.
Andrea del Sarto 47, 235-236.
Angelico, Fra Giovanni 17.
Angelini Costanzo 105.
Annebbiamento delle vernici 160 segg.
Antonello da Messina 24, 27.
Apelle 5, 9.
Apollodoro 8-9.
Appiani Andrea 58.
Aristide di Corinto 6.
Armenino G. B. — citato 82 nota, 103 nota.
Armenium 12.
Arricciato 118.
Aspertini Amico 28.
Atramentum 7.
Audran Claude 63 nota.
Auripigmentum 12, 76.
Azzurro — nell'antichità 3, 8, 10 — sue specie e suo uso 180 segg. — d'oltremare 18.

B

Baciccia (G. B. Gaulli detto il) 52 — *Clemente IX* 53.
Baldinucci Filippo — citato 192-193.
Bastianini Giovanni — suoi falsi 237.
Batoni Pompeo 57 — La *Susanna* di Vienna ivi.
Baudelaire Charles — citato 65 nota, 72.
Belle Clément Louis 45.
Bellini Giovanni — *La Madonna degli Alberelli* 161.
Bellotto Bernardo, 54.

Benvenuti Pietro, 58.
Besnard Paul Albert 75.
Bianco — nell'antichità 1, 3, 6 — sue specie e suo uso 169 e segg. — di Melos 7 — San Giovanni 18.
Bibiena Giovanni Maria 54.
Bigari Vittorio 54.
Bitume — suo uso 55 — suoi danni 146, 183.
Blanc Charles — citato 146.
Blanche J. E. 75.
Blockx e il suo *Compendium* 139, 172-173.
Boito Camillo — citato VIII, 220, 221.
Boscimani — loro pitture 1-2.
Boucher François — sua tecnica 38-39, 47-48, 223.
Bourgeois Charles 92.
Brauwer Adrian 39.
Bruno — nell'antichità 1, 3 — sue specie e suo uso 182 segg.
Burne-Jones Edward 191.

C

Cairati Gerolamo 103.
Camuccini Vincenzo 58.
Canal Antonio 54.
Cantalamessa Giulio, VIII, X.
Caravaggio (Michelangelo Amerighi detto il) — sua tecnica 31-32.
Carcano Filippo, VIII, IX.
Carolus-Duran 116, 158 nota.
Carracci 35.
Carracci Annibale 52.
Carriera Rosalba 47 — sua tecnica 100-101, 105.
Carrière Eugène 56, 75.
Carta — adoperata come fondo o sostegno 135.
Cartone — adoperato come fondo o sostegno 135.
Casciaro Giuseppe — suoi pastelli 101 nota, 103, 106 nota.
Caseina 138.
Caylus (conte di) 44-45, 48-49, 129, 200.
Cavenaghi Luigi 233-234.
Caverne preistoriche 2.
Cennini Cennino e il suo *Trattato* — citato 14 segg., 19, 20, 22, 89, 117, 120 e nota, 122, 134, 137 e nota, 150, 171, 180, 184.
Cera — nell'encausto 11 — fredda: vedi Pittura a cera fredda.
Cerussa 12.
Champagne (Filippo di) 36-37.
Chaptal F. A. (conte di) 180.
Chardin Jean Siméon 43-44 — sua tecnica 45-46, 71.
Chantrey Francis 66 nota.
Chevreul Michel-Eugène — sua teoria sui colori 71, 90, 92 segg.
Chiara d'uovo — condannata 189-191.
Chiarini Marc'Antonio 54.
Chiaroscuro — sua origine 20.
Chinnery George 106 nota.
Christol F. — citato 1, 87-88.
Cicerone 12.
Cimone di Cleone 7.
Cinabro — sua fragilità 171-173.
Cinnabaris 12.
Claude Lorrain 65, 71 — falsificato 235.
Cleante di Corinto 6.
Cochin F. Ch. 45.
Colla 137 e segg.
Colori — dei popoli primitivi 2 — degli Egiziani 3 — dei Greci 7 e nota — dei Ro-

mani 12 — del Rinascimento 18 — loro alterazioni 165 e segg. — loro prova 168-169 — loro rigonfiamenti 202-203 — a olio 123 e segg. — Muzzi 227 — Raffaelli 130 — falsi, loro visione 82 e segg. — loro visione scientifica 89 e segg. — *semplici* 90-91 — *binari* 91 — *complementari* 92 e segg.
Commodi Andrea 47.
Complementari — vedi: Colori complementari.
Conservazione dei dipinti 185 e segg.
Coppale 158-159.
Corot J. B. Camille 242.
Correggio (Antonio Allegri detto il) — sua tecnica 31.
Cottet Charles 74, 75.
Courbet Gustave 66, 244.
Courtray — olio di 151 — seccativo 116.
Couture Thomas 79-80.
Coypel Antoine 223.
Cremona Tranquillo 170.
Crivelli Vittore 17.
Cros Henri e suo metodo per l'encausto 128-129.
Crysocolla 12.

D

Dagnan-Bouveret P. A. Jean 136.
Darwin Charles 83.
David Louis Jacques 56 — *L'incoronazione di Napoleone* 57 — Il *Giuramento della Pallacorda* 57 nota — citato 59 — sua tavolozza 59 nota.
Decamps Alexandre Gabriel 46 — sua tecnica 61.
De Hooch Peter 34.
Delacroix Eugène 20, 60, 67, 70, 71, 218 — sua tecnica 61 segg. — *Le nozze ebraiche* 62 — *La barca di Don Giovanni* 63 nota — *Donne di Algeri* 96.
Delfo — portico di Lesche 7.
De Maria Marius (Marius Pictor) 75 — suoi abbozzi 108 e nota — sua tempera 123.
Denis Maurice 75.
Diesback 181-182.
Dinet Etienne — citato 85 segg., 93, 96, 151, 152-153, 159, 161-162, 165, 167, 168, 169 nota, 174, 176, 177, 178, 190-191, 193 e segg., 226 e segg.
Dipinti — loro conservazione 185 e segg. — distacco e trasporto 207 e segg.
Disgregazione delle vernici 145 e segg.
Distacco di un dipinto 207 e segg.
Divisionismo 72 e segg.
Domenichino (Domenico Zampieri detto il) 35, 52.
Dou Gérard 33.
Dumoustier Daniel 47.
Dupré Victor 242.
Duval Amaury 81, 175, 176.

E

Ecfanto di Corinto 6.
Eckermann Jean-Pierre 95.
Egitto 3, 5, 11.
Encausto presso i Greci 10-11 — in Egitto 11 — tentativi del sec. XVIII 48 e segg. — suo processo 127 e segg.
Eraclio monaco 14, 18, 22.

Eretica 12.
Essenze 153 e segg.
Essiccanti 150 e segg.
Eudel Paul — citato 246, 277.
Eufranore 5.
Eumares 6.

F

Falsificazioni 234 segg.
Félibien André — citato 37.
Fiamminghi — loro tecnica 30-31.
Fidia 79.
Filoclete l'egiziano 6.
Filostrato 128.
Fissaggio del pastello 103 e segg.
Flandrin Hyppolite 110.
Foderatura 205 segg.
Fondi — vedi: Sostegni.
Forme — loro visione 79-82.
Fortuny Mariano, VI.
Fragiacomo Pietro 108, 109.
Fragonard Jean Honoré — sua tecnica 48 — citato 223.
Français François Louis 63 nota.
Francese (la pittura) 34 e segg.
Fromentin Eugène — citato 33 nota, 34, 61, 73, 77 — *Falconiere arabo* 243.

G

Gaddi Taddeo 16.
Gardner Daniel 106 nota.
Gentile da Fabriano 17.
Géricault J. L. A. Théodore — la sua tavolozza 59 nota, 60.
Gérôme Léon — sue imprimiture 141 — sua coppale 158 nota.
Ghirlandaio Domenico — La *Visitazione* del Louvre 23 nota — L'*Adorazione dei Magi* agli Innocenti 23 nota, 121 — rammentato 28 — Il *Vecchio col fanciullo* del Louvre 121 — L'*Adorazione dei Pastori* all'Accademia 121.
Giallo nell'antichità 1, 3 — sue specie e suo uso 176 e segg.
Gigoux Jean 63 nota.
Giordano Luca 52.
Giovanni da San Giovanni 52, 192-193.
Girard Paul 7 e nota, 8.
Girardot L. A. 103 nota, 184.
Girodet A. Louis 58.
Giulio Romano 236.
Goethe 95.
Golovine Alexandre 110.
Goya Francisco 53.
Gozzoli Benozzo 17 — affreschi di Montefalco deturpati 232 — sue opere falsificate 238.
Graticci per fermare le tavole 133-134.
Grecia — sua pittura 5-12.
Greco (Domenico Theotocopuli detto il) 71 nota.
Greuze Jean Baptiste — rammentato 39 — sua tecnica 43 nota.
Gros Antoine Jean 58-60.
Guardi Francesco 53, 54, 223.
Guazzo 55 — suo processo 109 segg. — sua difesa e pulitura 225 segg.
Guercino (G. F. Barbieri detto il) X, 52.

H

Hackert Filippo 55 — sua tecnica 109.

Hacquin 210.
Hals Franz 39.
Heid o Haid (Anna Maria Verner nata) 46-47.
Helmholtz — sua teoria dei colori 71.
Henner Jean Jacques 56, 125 — La *Ninfa nel bosco* 148.
Henry Charles — suo metodo per l'encausto 128-129.
Hobbema Meindert 242.
Horsin-Déon e i quadri falsi 234 segg.

I J K

Impressionismo 68 segg.
Imprimiture 139 segg.
Indicum 12.
Ingres J. A. Dominique — sua tavolozza 60 nota — rammentato 81 — *Apoteosi d'Omero* 147 — *Ritratto di Bertin* 175-176.
Intelaggio di un affresco etc. 212 segg.
Jehn Albert — suo ritrovato 201.
Junius Isaack — citato 36.
Klinger Max 75.

L

Lacca rossa — sua alterazione 173 segg.
Lacerazioni della tela 203 segg.
La Gandara (Antonio de) 136.
Largillière (Nicolas de) — sua tecnica 40.
Latouche Gaston 75.
La Tour (Maurice Quentin de) 47 — suo fissativo per il pastello 103-104.
Laurenti Cesare 108 — sua tempera a colla 109.
Lebrun Charles 27, 38, 63 nota, 235.
Legge — del contrasto simultaneo dei colori 93 — del contrasto reciproco 94 — del contrasto successivo 94-95 — delle resultanti 95-96 — vedi anche ai varii nomi.
Legno adoperato come fondo o sostegno 132 segg.
Le Nain, fratelli 38.
Lenbach (Franz von) 55, 125.
Leonardo — citato 20 e segg., 29, 36, 89, 90, 175 nota — Il *Cenacolo* 233-234 — La *Gioconda* 30, 174-175, 225 nota, 238.
Lépage Bastien 74.
Lethière Guillaume Guillon 58.
Libro dei colori 18 nota.
Liebermann Max 75.
Liotard Jean Etienne 105.
Litargirio 42 nota.
Lomazzo Gian Paolo — citato 89, 116, 234.
Lorenzo di Credi 27-28.
Luca Pacciolo 19.

M

Macinatura dei colori 4.
Magnus Hugo — sua teoria sulla visione dei colori 83 e segg.
Malachita 18.
Malattie della pittura 131 segg.
Mancini Antonio 75.
Maratta Carlo 52 — *Clemente IX* 53.
Margaritone 18.
Martin Henri 126.

Matisse Henri 75.
Maxence — sua tecnica pel pastello 103.
Melinum 12.
Mengs A. Raphael 53, 89.
Mérimée Jean François Léonor — citato 32 e nota, 43 nota, 51 nota, 61, 114, 175, 180, 181, 182-183.
Mestica 139 nota.
Metzu Gabriel 34.
Meyer-Sée 105 nota.
Michelangiolo 28, 35, 80 — cartone della *Deposizione* 179 — rammentato 236.
Michetti Francesco Paolo 106 nota.
Micone 7.
Mignard Pierre, 36.
Milanesi Gaetano — citato 131 nota.
Milizia Francesco — citato 127, 217-218.
Minozzi Flaminio 54.
Monet Claude — *Brinata* 69 — *Portale della Cattedrale di Rouen* 70 — *La stazione di Saint-Lazare* ivi — rammentato 71.
Montpetit (Vincent de) 227-228.
Moreau le jeune, Jean Michel, 48.
Morelli Domenico 242-243 — *Gli Iconoclasti* 81 — *Ritratto del Celentano* 242-243.
Muzzi — vedi Colori Muzzi.

N

Neoimpressionismo 71 segg.
Nero — nell'antichità 1, 2, 3, 6, 10 — sue specie e suo uso 183 e segg.
Nozze Aldobrandine 13.

O

Ocra — nell'antichità 7, 12, 18.
Olandesi — loro tecnica 34.
Olii — essenziali 148 — empireumatici ivi — animali ivi — fissi 149.
Olio — di Courtray 151-152 — di garofano 123 — di lino 149-150 — di noce 149-150 — pittura ad olio e sue origini 22 e segg.
Omero 85-86.
Oro — suo uso nel Rinascimento 17.
Orpimento 18, 70.
Ottentotti — loro pitture 2.
Oudry Jean Baptiste — citato 40-41, 42, 44, 141.

P

Paesaggio — sua origine 16-17.
Paillot de Montabert 49.
Palizzi Filippo 81.
Paolo Uccello 19.
Paolo Veronese 29 — suoi abbozzi 108 — rammentato 179.
Paraetonium 12.
Parrasio 9.
Passavant Giovanni David — citato 210.
Pastello — sua origine 46 segg. — sua nuova fortuna 76 — suo processo 100 e segg. — sua difesa e pulitura 229.
Pausania 8.
Pellizza Giuseppe 126.
Pentimenti 147.
Perrault Charles 38.
Perugino 28 — sua tecnica 30.
Petrolio — (essenza di) 153-154.
Petrus Christus 27.

Pettenkoffer Massimiliano — — suo sistema 199.
Piero della Francesca 19.
Pietra — (pitture su) 131 nota.
Pietro da Cortona 52.
Pinturicchio (Bernardino Betti detto il) — *Appartamento Borgia* 120.
Pissarro Camille — *Tetti rossi* 70-71.
Pittura — a cera fredda 110 e segg. — a olio 123 e segg. — a velatura o a vernice 114 e segg. — a uovo 121.
Pitture — opache 100 e segg. — trasparenti 112 e segg.
Plinio 6, 7 nota, 9 nota, 10 nota, 11, 12, 13, 127-128.
Plutarco 11.
Polignoto 7, 8, 10.
Pollaiuolo (Antonio del) 28.
Pompei 13, 112.
Pontormo (Jacopo Carrucci detto il) 47.
Poussin Nicolas 35, 36, 37, 222 — sue opere falsificate 235.
Preparazioni 42.
Prerafaelismo 66-68.
Previati Gaetano — citato V, 72 nota, 75, 98-103, 137 nota, 142, 152, 154, 183, 196.
Processi pittorici 98 segg.
Prosciugamenti 157.
Prospettiva 17, 19.
Protogene 6.
Prova dei colori 168, 169.
Prudhon Pierre Paul — sua tecnica 55-56, 125 — *Cristo* 146.
Pulitura — dei pastelli, acquerelli e guazzi 229 e segg. — degli affreschi 231 e segg.
Puntinismo 72.
Purpurissimum 12.

R

Raffaëlli Jean François — vedi Colori Raffaëlli.
Raffaello 30, 35, 38, 80, 237 — sua tecnica 30 — La *Scuola d'Atene* 119 — La *Madonna di Francesco I* 173-174 — La *Trasfigurazione* 210 — La *Madonna di Foligno* 211 — *Ritratto di Leon X* 235-236.
Regnault Henri 170.
Rembrandt 33 nota, 195 — sua tecnica 33-34 e nota, 39, 115 — *La ronda di notte* 198-199.
Remozione delle vernici 191 e segg.
Reni Guido 35, 52, 185.
Renoir Auguste — *La lettrice* 70 — rammentato 75.
Requeno Vincenzo 49.
Resine 155 segg.
Restauri 201 segg.
Reynolds Joshua — citato 33 nota, 34, 38, 39 — sua tecnica 50-52.
Ricci Corrado — citato 120 nota.
Rifiorire — che cosa significhi 192-193.
Rigonfiamenti — del colore 202-203 — della tela ivi.
Rinascimento — (pittura nel) 13 segg.
Ritocchi 147 segg., 217 segg.
Roggero monaco 14.
Roma — (pittura antica in) 12-13 — pitture sul Palatino 112.
Rosso — nell'antichità 1, 2, 3, 6 — sue specie e suo uso 171 segg.
Rubens — rammentato 26, 33 nota, 44, 58, 95, 194, 237 — sua tecnica 32 e nota, 115,

180 — *La Vergine tra gli angioli* 134 — *La Storia di Maria de' Medici* 225 — *La Kermesse* 225 nota.
Ruskin John 67.
Russel John 105 nota.
Ruysdael (Jacob van) 235, 242.

S

Sacchi Andrea 52 — *Il gen. Dal Borro* 53.
Sandaracha 12.
San Gregorio 13.
Sandix 12.
Sartorio Giulio Aristide — sua tecnica a pastello 101 nota — suo fissaggio pel pastello 103 — sua tempera a colla 106 nota — sue pitture a cera fredda 110-112 — citato 152, 154.
Screpolature 143 e segg.
Secco-Suardo Giovanni — citato 196-197, 199, 206 nota, 207, 210 e segg., 233.
Segantini Giovanni 126.
Selvatico Lino 108.
Seurat 71-72.
Sighizzi Andrea 54.
Signac Paul 71-72, 126.
Signorelli Luca — *Circoncisione* 220.
Sil 17.
Sinopis pontica 7 — *rubrica* 12.
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi detto il) 220.
Solario Andrea — *Andata al Calvario* 218 nota.
Sostegni 131 e segg. — loro conservazione e difesa 143 e segg.
Spolvero 118.
Statuto dei pittori di Gand 26-27.
Stuck (Franz von) 75.
Syrium 12.

T

Talamini Guglielmo 108.
Taubenheim (Charles de) 49, 200.
Taunay Nicolas Antoine 48 n.
Tavolozza — dei popoli primitivi 2 — di Polignoto 8 — del Rinascimento 28 nota — di David 59 nota — di Géricault ivi — di Ingres 60 nota.
Tela — suo uso primitivo 18 — come fondo e sostegno 135, 142 — sua scelta ivi — sua difesa e conservazione 143 — rigonfiamenti, come ripararvi 202-203 — lacerazioni idem 203 — foderatura 205 segg.
Telefane di Sicione 6.
Tempera — presso gli Egiziani 3-5 — i Greci 6 — nel medioevo 14 — nel settecento 54 — a colla, suo processo 106 e segg. — all'uovo nel Rinascimento 17-18.
Teniers David 38, 39.
Teofilo 14, 18, 22, 134.
Terburg Gerard 34.
Terra — bruna 18 — di Cassel, suo uso 58 — gialla 18 — verde ivi — vedi anche sotto i varii nomi dei colori.
Tespi 7.
Thièle Johann Alexander 46-47.
Thoma Hans 75.
Tiepolo G. B. 53, 223.
Tintoretto, IX, 29, 71 nota — suoi abbozzi 108.

Tirocinio del pittore nel Rinascimento 16-17.
Tito Ettore — nominato 75 — sua tecnica 126.
Tiziano — nominato 30, 52, 82 — sua tecnica 31 — suoi abbozzi 105 — sue velature 115 — *Martirio di S. Pietro* 210.
Tocqué Louis 39 nota.
Trasporto di dipinti 207 e segg.
Trementina 153-154.
Trouillebert 242.
Tubetti per colori — loro invenzione 60-61.
Turner Joseph M. William 54, 65-66 e nota, 71.
Tyssens Nicolas — sua tecnica 33 nota.

U

Uovo — vedi Pittura all'uovo, Chiara d'uovo.

V

Van Dyck Anton 74, 237 — — sua tecnica 33 e nota.
Van Eyck, Giovanni e Uberto, 23, 24 — loro tecnica 25, 158 — *Il donatore* 144.
Vasari Giorgio — citato 18, 23 nota, 28, 30, 82 nota, 117, 131, 139 nota, 174, 175, 220-236.
Vatel 235.
Vauquelin Louis-Nicolas 181.
Velatura — suo uso 31 — vedi anche Pittura a velatura.
Velasquez 53, 71 nota — sua tecnica 126-127 — *Le filatrici* 127 — *Filippo IV* 147.
Veneziani — loro tecnica 31.
Verde — nell'antichità 3, 8, 10 — sue specie ed uso 178 e segg.
Vernice — usata dagli Egiziani 5 — nel Rinascimento, 19 — vedi anche Pittura a velatura o a vernice.
Vernici 155 e segg. — loro composizione ivi — disgregazione 145 e segg. — annebbiamento 160 e segg. — remozione 191 e segg.
Verniciatura 159 e segg.
Verrocchio (Andrea del) 28.
Vetro sui dipinti 227 e segg.
Vibert — citato 115, 121-122, 126, 143, 148-149, 151, 152, 165, 167. 203-204, 245-246 — sua vernice 155-156.
Villegas José — *La morte del torero* 154.
Violetti — loro specie ed uso 182.
Visione dei colori 79 segg.
Vitruvio 127.
Volterrano (Baldassarre Franceschi detto il) 32 — *La burla del Piovano Arlotto* 53.

W

Watteau Jean Antoine 43, 44, 71, 223 — sua tecnica 44-45.
Watts George Frederick 67.
Whistler James Mc Neill 242.
Wurm — colori W. 109.

Z

Zeusi 9.
Zuccarelli Francesco 54, 55 — sua tecnica 109.
Zuccari Federigo 131 nota.

INDICE DELLE MATERIE

Pagina

PREFAZIONE.

LA TECNICA.

Nei tempi preistorici 1
In Egitto 3
In Grecia 5
In Roma 12
Il Rinascimento 13
Gli inizi della pittura ad olio 22
Apogeo e decadenza della pittura ad olio 30
In Francia 34
Francesi e italiani del settecento 38
L'ottocento 55

LA VISIONE E I PROCESSI TECNICI.

La visione dei colori nel passato 79
La visione scientifica dei colori 89
Descrizione dei processi pittorici 98
Pitture opache:
Il pastello 100
La tempera a colla 106
La pittura a guazzo 109
La pittura a cera fredda 110
Pitture trasparenti:
L'acquerello 112

Pittura a velatura o a vernice 114
Pitture miste:
L'affresco 116
La pittura ad uovo 121
Pittura ad olio 123
L'encausto 127
I colori Raffaëlli 130
Le malattie della pittura 131
Alterazioni causate dai fondi o sostegni 131
Il legno 132
Il cartone e la carta 135
La tela 135
Le colle 137
Le imprimiture 139
La scelta dei fondi o sostegni 142
Conservazione e difesa dei fondi o sostegni 143
Screpolature 143
La disgregazione delle vernici 145
Ritocchi e pentimenti 147
Gli olii 148
Gli essiccanti 150
Le essenze 153
Le vernici 155
La composizione delle vernici 155
La verniciatura 159
Le alterazioni dei colori 165
Il bianco 169
I rossi 171
I gialli 176
I verdi 178
Gli azzurri 180
I violetti 182
I bruni 182
I neri 183

LA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI 185
L'igiene dei quadri 185
La remozione delle vernici 191
I restauri 201
Rigonfiamenti 202
Lacerazioni 203
La foderatura 205
Il distacco ed il trasporto 207
I ritocchi 217
Il vetro sulle pitture 227
Pastelli, acquerelli, guazzi 229
L'affresco 231
I quadri falsi 234
I falsi colori 245
CONCLUSIONE 249
INDICE DEI NOMI CITATI 251